B. C. U.

P 149

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 19
4
1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4, —; FF20, —; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants a l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Republica Socialistă România sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73,
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM 19 1970 Nr. 4

SUMAR

Pag.

Studii

RODICA FLOREA, Romanul sadovenian — social şi de moravuri — pînă la primul război mondial 523
CĂTĂLINA VELCULESCU, Personaje şi caracterologie în *Ciocoii vechi şi noi* 537
ROXANA SORESCU, Modalităţi ironice în proza lui B. P. Hasdeu 545
DORINA GRĂSOIU, Titu Maiorescu: portret interior desprins din *Însemnări zilnice* 555
MARIA LAMPARTER, H. Sanielevici — critic literar 567
SIMONA CIOCULESCU, Structura artistică a povestirii populare 573
ILEANA VERZEA, Receptarea lui E. Young în cultura română 589
GEORGE MUNTEAN, „Homo aedificans" în literaturile europene 599
STAN VELEA, Nuvelistica lui J. Iwaszkiewicz 615

Texte şi documente

ELENA SIUPIUR, Un articol inedit al lui Ilarie Chendi 627
ION STOICA şi S. BOATCĂ, Pan, Panagaki, Panait — documente inedite de la Panait Istrati 637

Note şi comentarii

Dr. SEBASTIAN STANCA, Cum am întîlnit „Luceafărul" 645
HEINZ STĂNESCU, Poezia paşoptistă germană a lui August Treboniu Laurian 653
I. RIZESCU, H. Tiktin, traducător al lui Eminescu 657

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Recenzii

Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu" (*Marin Bucur*); ION CREANGĂ, *Opere*, I și II (*I. D. Lăudat*); ION APOSTOL POPESCU: *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (*I. Oprișan*); Z. ORNEA: *Sămănătorismul* (*Marin Bucur*); V. OZEROV: *Polvieka sovietskoi literaturi* (Jumătate de veac a literaturii sovietice) (*M. Novicov*); Modernitatea *Scrisorilor persane* (*Emil Manu*); LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye* (*Al. Duțu*); *Mathematik und Dichtung* — Încercări în problema unei științe exacte a literaturii (*Rodica Stein*) JEAN BRUN, *Le retour de Dionysos* (*Adriana Mitescu*); *Les arts et la vie, Place et rôle des arts dans la société*, UNESCO, Paris, 1969 (*Adriana Mitescu*). 663

Cronica

Omagierea la Universitatea din Tübingen a lui Ion Barbu și Tudor Vianu (*Al. Dima*) 689

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 517–690, BUCUREȘTI, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 4

SOMMAIRE

Page

Études

RODICA FLOREA, Le roman social et de moeurs de Mihail Sadoveanu jusqu'à la première guerre mondiale 523

CĂTĂLINA VELCULESCU, Personnages et caractérologie dans le roman *Ciocoii vechi şi noi* 537

ROXANA SORESCU, Modalités ironiques dans la prose de B.P.Hasdeu . . 545

DORINA GRĂSOIU, Titu Maiorescu : Portrait intérieur, d'après son *Journal* 555

MARIA LAMPARTER, H. Sanielevici — critique littéraire. 567

SIMONA CIOCULESCU, La structure artistique du conte populaire 573

ILEANA VERZEA, La réception de E. Young dans la culture roumaine . . 589

GEORGE MUNTEAN, *Homo aedificans* dans les littératures européennes. 599

STAN VELEA, Les nouvelles de J. Iwaszkiewicz 615

Textes et Documents

ELENA SIUPIUR, Un article inédit de Ilarie Chendi 627

ION STOICA, Pan, Panagaki, Panait — documents inédits de Panait Istrati 637

Notees et Commentaires

Dr. SEBASTIAN STANCA, Comment nous avons fondé la revue «Luceafărul» 645

HEINZ STĂNESCU, Augustin Treboniu Laurian, poète de langue allemande de la Révolution de 1848. 653

I. RIZESCU, H. Tiktine, traducteur de M. Eminescu 657

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Comptes Rendus

Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu" (*Marin Bucur*) ION CREANGĂ, *Œuvres*, I et II (*I. D. Lăudat*) ION APOSTOL POPESCU : *L'art des icônes de Nicula* (*I. Oprișan*) ; Z. ORNEA : *Le «Semănătorism»* (*Marin Bucur*) ; V. OZEROV : *Polvieka sovietskoi literaturi* (*M. Novicov*) ; La modernité des *Lettres persanes* (*Emil Manu*) ; LIONEL GOSSMAN : *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curne de Sainte — Palaye* (*Al. Duțu*) ; *Mathematik und Dichtung*-Essais sur le problème d'une science exacte de la littérature (*Rodica Stein*) ; JEAN BRUN : *Le retour de Dionysos* (*Adriana Mitescu*) ; *Les arts et la vie. La place et le rôle des arts dans la société*, UNESCO, 1969 (*Adriana Mitescu*) . . . 663

Cronique

L'hommage rendu à Ion Barbu et à Tudor Vianu à l'Université de Tübingen (*A. Dima*). 689

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

РОДИКА ФЛОРЯ, Роман Садовяну — социально-бытовой роман — до первой мировой войны 523
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Персонажи и характеры в *Старых и новых мироедах* Н. Филимона 537
РОКСАНА СОРЕСКУ, Разновидности иронии в прозе Б. П. Хашдеу . 545
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Титу Майореску: внутренний портрет по данным «Дневника» 555
МАРИЯ ЛАМПАРТЕР, Г. Сашелевич — литературный критик 567
СИМОНА ЧОКУЛЕСКУ, Художественная структура народных сказаний 573
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Восприятие Е. Юнга в румынской культуре 589
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, «Homo aedificans» в европейских литературах 599
СТАН ВЕЛЯ, Новеллистика Ж. Ивашкевича 615

Тексты и документы

ЕЛЕНА СЮПЮР, Неизвестная статья Илария Кенди 627
ИОН СТОЙКА, С. БОАТКЭ, Пан, Панагаки, Панаит — новые документы Панаита Истрати 637

Заметки и комментарии

Д-р СЕБАСТЬЯН СТАНКА, Как был основан «Лучафэр» 645
Х. СТЭНЕСКУ, Пашоптистская поэзия Аугуста Требония Лауриана на немецком языке 653
И. РИЗЕСКУ, Х. Тиктин — переводчик Эминеску 657

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Рецензии

Studia et acta Muzei «NICOLAE BĂLCESCU» (*Марин Букур*); ИОН КРЯНГЭ, *Сочинения*, тт. I—II (*И. Д. Лэудат*); ИОН АПОСТОЛ ПОПЕСКУ: *Художественная ценность Никульских икон* (*И. Опришан*); З. ОРНЯ: *Семэнторизм* (*Марин Букур*); В.ОЗЕРОВ: *Полвека советской литературы* (*Михай Новиков*); *Современность «Персидских писем»* (*Э. Ману*); LIONEL GOSSMAN: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curne de Sainte Palaye* (*Ал. Дуцу*); *Mathematik und Dichtung—опыты по точно-научному изучению литературы* (*Родика Штейн*); JEAN BRUN: *Le retour de Dionysos* (*Адриана Митеску*); *Lesarts et la vie, Place et rôle des arts dans la Société*, ЮНЕСКО, 1969 (*Адриана Митеску*) 663

Хроника

Чествование в Тюбингенском университете Иона Барбу и Тудора Виану (Ал. Дима). 689

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROMANUL SADOVENIAN — SOCIAL ŞI DE MORAVURI — PÎNĂ LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

RODICA FLOREA

„Anul lui Sadoveanu", numea Nicolae Iorga anul 1904, în care tînărul prozator, abia întrezărit printre paginile cîtorva schiţe şi nuvele risipite la întîmplare în publicaţiile fără vlagă ale epocii, erupe, dominator, în viaţa literară, oferind spre îndestularea spiritelor anemiate de un prea îndelung şi searbăd post artistic, nu mai puţin de patru volume, care, chiar dacă nu erau capodopere, aveau atracţia prospeţimii, a vitalităţii, a participării sufleteşti sincere şi nealterate de îndoieli şi inerţii, a înnoirilor fecunde. Cu puţin timp înainte, Iorga avusese cîteva cuvinte apreciatoare pentru nuvela *Luna*, publicată în „*Revista Idealistă*" a lui M.G. Holban — acum însă, cele patru volume îl copleşesc, solicitîndu-i deopotrivă interesul, curiozitatea şi admiraţia. E drept că N. Iorga, vestit pentru discernămîntul capricios şi confuz cu care selecta valorile artistice, alternînd intuiţiile de geniu cu opacitatea absolută a neavizatului, e autorul unui articol intitulat: „*Doi mari scriitori: Vasile Pop* şi *Mihail Sadoveanu*", o „poamă mistreaţă", cum o numeşte Sadoveanu, pe care n-a mistuit-o cu plăcere, totuşi elogiul conducătorului revistei „*Sămănătorul*" faţă de cel căruia-i atribuie „o energie creatoare care clădeşte jucîndu-se" are greutate în epocă.

În proza începutului de secol XX, care nu poate fi rezumată într-o formulă artistică unică dar care, cuprinsă într-o singură ochire, lîncezea artisticeşte, apariţia lui Sadoveanu este deopotrivă miraculoasă şi derutantă. „De la o săptămînă la alta devenisem cunoscut"[1], îşi aminteşte Sadoveanu de acel memorabil an 1904, explicînd prin „puţinătatea de producţii şi secetă de scriitori de atunci", la care însă volumele sale şi criticii vremii au adăugat argumentul valorii estetice.

Faţă de efervescenţa literară de la „*Convorbiri literare*" şi „*Contemporanul*", pentru Iaşi, „1900 era un moment de tranziţie — apreciază Sa-

[1] *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., 1958, p. 267.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19. NR. 4. P. 523–536. BUCUREŞTI. 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doveanu[2]—fermentul ieşan se afla în pauză". Revistele bucureştene nu aveau nici ele, în acest timp şi din acest punct de vedere, superioritate.

„Îmi dau acum seama că epoca nu era deloc prielnică literaturii— reface Sadoveanu, retrospectiv, profilul epocii. —Focurile aprinse la „Viaţa" şi la „Povestea vorbei" fuseseră destul de sărace şi luminau slab o zare de secetă. Meşterii cei mari de vorbe şi visuri trecuseră: Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai aştepta glas, tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare*; Vlahuţă ostenise şi, o dată cu încetarea „Vieţii", părea că renunţase la toate; Caragiale şi Coşbuc numai cînd şi cînd dădeau semn că încă se află cu noi. Duiliu Zamfirescu şi Slavici publicau rar, la reviste inaccesibile învăţăceilor săraci"[3].

Proza, mai mult decît poezia, traversa un impas, o zonă de stagnare şi secătuire, de agonie lentă.

Publicaţiile, efemere sau tîrînd mai mulţi ani o trenă fără strălucire, inclusiv dominatoarea „Sămănătorul", scot la lumina tiparului schiţe şi nuvele uscate de sevă, lipsite de nerv, de respiraţie scurtă, meschină, împotmolite în convenţionalism şi falsă tradiţie sau zbătîndu-se în artificialitatea cu pretenţii de noutate a subiectelor stranii şi străine şi într-o fantezie dezordonată şi sterilă. Căutînd o împrospătare a formei şi a inspiraţiei, scriitorii acestui „deceniu anemic" osteneau înainte de a fi făcut primii paşi. Puţinele oaze—*Între vis şi viaţă* a lui Delavrancea sau *Clipe de linişte* a lui Vlahuţă—nu fac decît să sporească impresia pustiului. Era un neant artistic cu—paradoxal!—o materialitate cantitativ agresivă. În paginile „Sămănătorului"—(cu excepţia lui Sadoveanu, devenit pentru cîţiva ani prozatorul de frunte al revistei) se înghesuiau semnăturile unor prozatori mai mult sau mai puţin obscuri, care se întreceau în fabricarea unor schiţe şi nuvele încleiate în siropul excesului de floricele stilistice, al falselor duioşii şi al falselor pasiuni. Cultul nediferenţiat şi denaturant al trecutului era strident, admiraţia pentru „patriarhalitatea" înapoiată friza adesea ridicolul, oroarea—de fapt perfidă— de înnoiri şi regretul pentru feudalismul muribund aveau rezonanţa bocetului senil. Scurtele vibraţii autentice şi petele de culoare vie din scrierile lui N. N. Beldiceanu, I. Ciocîrlan, C. Sandu-Aldea, Corneliu Moldovanu, Ion Dragoslav, Ion Gorun, Ion Adam se ridică prea puţin şi cu totul sporadic peste nivelul general, de un cenuşiu invadator. Consemnînd mediocritatea din paginile „Sămănătorului", Lovinescu definea plastic revista, în primii ei ani de apariţie, ca pe „un cimitir al poeziei române, la poarta căruia trebuie lăsată *orice speranţă*"[4].

Debutul viitorului mare scriitor Mihail Sadoveanu e pregătit de o gestaţie nu prea îndelungă, dar în care sînt minuţios plămădite luciditatea faţă de amorţirea din peisajul literaturii contemporane lui, conştiinţa necesităţii unei transfuzii de adevăr şi poezie, şi, mai presus de toate, o imensă şi reală dragoste pentru „umilităţii şi ofensaţii" vieţii, care-l salvează de răstălmăcirile sămănătoriste, care-l ajută să lumineze din alte unghiuri, profund patriotice, istoria neamului, să descopere izvorul nedrep-

[2] *Ibidem*, p. 194.
[3] *Ibidem*, p. 171—172.
[4] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăților și prăpastia dintre asupriți și asupritori, să denunțe urîtul moral și să-i descifreze cauzele, să caute și să împărtășească adevărata frumusețe.

Concomitent cu desfășurarea forțelor artistice ale marelui prozator se dezvoltă—prin influențări uneori reciproce—și intră în făgașul unei literaturi înviorate și sănătos-realiste, împuținînd erorile, scriitori ca Emil Gîrleanu, I. A. Bassarabescu, V. Demetrius, Al. Cazaban, Spiridon Popescu, I. C. Visarion, I. I. Mironescu și chiar Hogaș, Agîrbiceanu și Gala Galaction.

Cei cîțiva ani de acumulări înfrigurate și neobosite prefaceri de la începutul biografiei de scriitor a lui Sadoveanu, —ani pe care-i putem socoti fără greș încă de la primele încercări de licean—dau roade peste așteptări. Cele patru volume din 1904—*Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Șoimii* și *Povestiri din război*—sînt urmate îndată, în 1905, de încă alte două —*Crîșma lui Moș Precu și alte cîteva povestiri* și *Comoara Dorobanțului*, în 1906 de încă alte patru—*Povestiri de sărbători*, *Amintirile căprarului Gheorghiță*, *Floare ofilită* și *Mormîntul unui copil*, în 1907 de încă alte trei —*La noi în Viișoara*, *Vremuri de bejenie* și *Însemnările lui Neculai Manea* și tot astfel, fiecare an aducîndu-și neclintit recolta, bibliografia operei sadoveniene agonisește pînă la sfîrșitul primului război mondial 29 de volume! Nu fără temei, E. Lovinescu închipuia, în 1909, un soi de legendă a ursitoarelor chemate lîngă leagănul viitorului uriaș al literelor române; a cincea ursitoare îi menise: „vei scrie, vei scrie și nu te vei mai opri, vei scrie".

Debutul lui M. Sadoveanu pecetluiește începutul de secol, marcînd o treaptă nouă în evoluția epicii românești, declanșînd lărgirea ariei de preocupări, stimulînd lupta de idei și apropierea de viața poporului: „găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate", mărturisește scriitorul[5]. În jurul debutantului care dă numele său unui întreg an literar, izbucnesc, se țes și se amestecă opinii contradictorii, elogii generoase, neprecupețite, dar și rețineri prudente, admirații deslănțuite, dar și respingeri furibunde, reproșuri oneste, dar și răstălmăciri ridicole. Scriitorul primise cu ani în urmă ca licean, calificarea de „autor consacrat", de la colegii săi, asupra cărora își exercitase fascinația cuvîntul tipărit al primelor încercări publicate de o altă revistă decît cea poligrafiată în școală. Tot ca licean capătă de la redacția revistei „Viața nouă" (din 1898)— a lui D. Caselli, I. Costin și Aristide Cantilli, unde publicase primele două nuvele, un calificativ global, alături de N. D. Cocea și Gr. Pișculescu— „cîțiva luceferi proaspeți ai literaturii"—care i se pare însă exagerat și dubios.

Caracterizările și aprecierile demne de atenție nu întîrzie. Cînd Sadoveanu publică *Șoimii* în foiletoanele „Voinței Naționale" a lui Vintilă Brătianu, Vasile Pârvan precede lucrarea de un articol introductiv elogios, care a atras îndată privirile cercurilor literare, incitîndu-l pe umoristul G. Ranetti să citească și să persifleze unele pasagii ale romanului, ceea ce, după spusele scriitorului, i-a adus un serviciu publicitar[6]. În curînd, Titu Maiorescu dorește să-l cunoască pe tînărul autor al unor povestiri din

[5] *Anii de ucenicie*, p. 71.
[6] *Ibidem*, p. 264.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

război pe care, cu minuția-i cunoscută le adnotase subliniind, deopotrivă, măsura tonului și sobrietatea expresiei, remarcate cu încîntare, ca și unele stîngăcii, repetiții și revărsări în descrieri. Coșbuc îi solicită, prețuindu-l, colaborarea pentru „Albina". Egalizarea pe care Iorga o făcuse sub raportul valorii între Sadoveanu și V. Pop e însă preluată de H. Sanielevici, directorul revistei „Curentul nou" din Galați, 1905. Sanielevici, vrînd să-l atace pe Iorga și revista patronată de acesta, încearcă să-l desființeze, ca scriitor, pe Sadoveanu, considerîndu-l reprezentant tipic al sămănătorismului și nemaiobservînd esențialele deosebiri de concepție și atitudine, în ciuda aparentelor identități tematice. Sadoveanu era acuzat de imoralitate în literatură, într-o epocă în care Sanielevici aprecia că „țara românească are nevoie de o literatură care să propage munca regulată și stăruitoare, viața liniștită de familie, cinstea, economia, sobrietatea, hărnicia, sentimentele delicate". Sanielevici trăgea un semnal de alarmă, informînd opinia publică despre primejdia „naturalismului bestial" din opera lui Sadoveanu. Cu exemple culese din volumele *Dureri înăbușite* și *Crîșma lui Moș Precu*, pe baza unor criterii extraestetice, Sanielevici întocmește un stupid tablou sinoptic, reducînd scrierile lui Sadoveanu la „beție, adulter, prostituție și violență pînă la criminalitate"[7]. Malignitatea celui care-l caracteriza pe autorul *Durerilor înăbușite* astfel: „sufletul unui asemenea scriitor e la nivelul sufletului unui vagmistru", nu i-a slujit decît să-l acopere de ridicol pentru posteritate. Se pare că la înverșunarea lui Sanielevici împotriva sămănătorismului și la confuzia „Sadoveanu-sămănătorist" se adăuga dorința de represalii la lipsa de entuziasm a scriitorului moldovean față de scrierea sa privind rasele umane. Al doilea număr din „Curentul nou" flutură ca pe un stindard polemica tăioasă a lui G. Ibrăileanu, în care i se atrăgea atenție lui Sanielevici că realitatea nu e imorală și că, deci, „a zugrăvi societatea în culori reale e o operă morală, iar Sadoveanu este un adevărat scriitor al pămîntului românesc"[8], un „mare și adevărat scriitor, care nu compune ci creează conform cu realitatea"[9].

Laudele și respingerile s-au amalgamat și s-au succedat vertiginos în epocă. Valoarea literară însă a impus, iar Academia Română și-a oferit doi ani la rînd premiile primelor două volume ale scriitorului: *Povestiri*— raportul fiind semnat de Titu Maiorescu și *Șoimii*—raportul aparținîndu-i lui Ion Bianu.

O recunoaștere a supremației sale în literatura timpului este și alegerea lui Sadoveanu ca președinte, în 1908, al recent constituitei Societăți a scriitorilor români.

Multiplele aprecieri elogioase sînt încununate în 1915 — 1916 de raportul lui Delavrancea către Academia română, în care Sadoveanu este propus membru corespondent. „Titlurile d-lui Sadoveanu, care-l recomandă atenției noastre și a d-voastră, sînt operele sale literare, îndeosebi *romane* și nuvele. Atît unele, cît și altele, sînt studii serioase de moravuri, scrise cu un mare talent, cu o limbă bogată, cu un stil minunat.

---

[7] *Morala d-lui Sadoveanu*, în „Curentul nou", 15 XI 1905.
[8] *Doi critici și mai mulți scriitori*, în „Curentul nou", 1905, nr. 2, p. 18.
[9] *Scriitori și curente*, p. 140.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Viaţa eroilor săi este însăşi viaţa noastră din trecut şi de astăzi. Şi dl. Sadoveanu este unul din cei mai cunoscuţi scriitori ai noştri, din cei mai iubiţi, din cei mai admiraţi[10].

Delavrancea pomenea de romanele lui Mihail Sadoveanu. Începutul secolului XX este cu deosebire sărac în ceea ce priveşte această specie epică de amploare. Duiliu Zamfirescu îşi publicase în „Convorbiri literare" primele trei romane din ciclul Comăneştenilor pînă în 1900.

Romanul cu cheie al lui N. Petraşcu, *Marin Jelea*, era cu mult sub nivelul minim obligator, ca şi romanul istoric *Strămunii*, de la 1900, al lui Ludovic Dauş, şi ca atîtea alte încercări neizbutite ale unor şi mai mărunţi autori.

Toată perioada literară de pînă la primul război mondial e dominată de genul scurt. Frecvenţa cuvîntului „povestiri" în titlurile culegerilor de schiţe şi nuvela este semnificativă. Romanul nu avea tradiţie. Ibrăileanu considera romanul „ultimul termen al evoluţiei literare" şi, în consecinţă, „genul cel mai pretenţios" către care scriitorii români au fost nevoiţi că parcurgă o perioadă de tranziţie, de încercări, dibuiri şi preludii[11]. Sadoveanu se încumetă să treacă prin acest „purgatoriu". Cinci din cele 29 de volume publicate pînă în 1918 sînt romane.

Primul este un roman istoric—*Şoimii* (pe care ne vom mărgini în acest articol a-l enumera), publicat în 1904, după o primă variantă din 1903, cu titlul *Fraţii Potcoavă*, şi care-şi are sorgintea în dragostea, cu totul particulară, a scriitorului, pentru istoria patriei, încă de pe cînd asculta cu obrajii aprinşi lecţiile modestului domn Busuioc, în lecturile lacome ale baladelor prelucrate de bătrînul Nedea Popescu, în proiectul nesăţios început în clasa a II-a gimnazială, al unui roman haiducesc în mai multe tomuri, intitulat *Florea Corbeanu haiducul*. Tot istoric este şi ultimul roman dintre cele cinci: *Neamul Şoimăreştilor*, apărut în 1915.

Celelalte trei romane au, prin temă şi subiect, un loc de sine stătător în ansamblul operei sadoveniene şi în epica vremii.

Primul dintre ele, adică al doilea roman, apare în 1906, cu titlul *Floare ofilită*, după ce trecuse prin topirea şi retopirea a două versiuni: *În liniştea pădurii*, din 1900 şi *Un foc în negură*, din 1901. Al doilea roman se intitulează *Însemnările lui Neculai Manea* şi apare în 1907 şi, în sfîrşit, al patrulea, *Apa morţilor*, e publicat în 1911. Frămîntările şi încercările de romancier ale lui Sadoveanu, înainte, în intervale, sau concomitent cu desăvîrşirea acestor romane, sînt însă mult mai numeroase. Unele s-au rătăcit între proiectele părăsite, cum au fost, un roman de adolescenţă—*Suflete pierdute* şi altul umoristic, pe care urma să-l scrie împreună cu Nicuşor Beldiceanu şi să-l intituleze *Popa Tărăboi*, ultimul fiindu-i de folos la culegerea de povestiri *Crîşma lui Moş Precu* (1904). Altele au devenit nuvele ratate, cum însuşi scriitorul îşi califică nuvela *Tu n-ai iubit*[12] cele mai multe însă reducîndu-şi volumul la acela al unor nuvele ample, adevărate romane concentrate prin substanţa lor epică, aşa, cum sînt: *Haia Sanis*, *Ion Ursu*,

[10] „Analele Acad. Rom.", seria II, tom. 38 (*Dezbaterile*), 1915—1916, p. 198—199. [În 1923 e VI, Sadoveanu devine membru plin; discursul său de recepţie e un elogiu al *Poeziei populare*.]

[11] V.R., 1908, nr. 2 şi în *Scriitori şi curente*.

[12] *Mormîntul unui copil*, 1906.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Petrea Străinul, Duduia Margareta. De fapt, nuvela *Duduia Margareta* din volumul omonim (1909) e considerată de Ibrăileanu chiar roman, sau, avînd în vedere sensul subtitlului articolului lui Ibrăileanu, un stadiu intermediar „spre roman". Toate aceste punți de legătură între nuvelă și roman, de fapt independente ca valoare estetică, aceasta nefiind direct proporțională cu dimensiunea, iar *Haia Sanis*—bijuterie a genului—depășind nivelul artistic al *Florii ofilite*—au pentru viitorul romancier importanța unor studii pregătitoare, amănunțind detalii, luminînd, în primplan, un caracter sau altul.

Vom numi romane cele trei ipostaze ale tîrgușorului moldovenesc dintr-o anume etapă istorică, sau, mai bine spus, cele trei studii ale unuia și aceluiași tablou, văzut din unghiuri diferite, de la distanțe diferite, cu intensități de lumină și culoare diferite. Le vom numi romane—chiar dacă în accepția contemporanilor apariției lor romanul avea o definiție care nu cunoștea suplețea și limitele elastice, ci impunea norme rigide, obligatorii în totalitatea lor, fără libertatea omiterii sau includerii vreuneia. De fapt, era vorba de prejudecata admiterii exclusive a unei formule unice de roman,—cuprinderea și desfășurarea cronologică și gradată a unei existențe sau a mai multor existențe semnificative din punctul de vedere al unor idei etice sau sociale, definirea unor eroi bine individualizați, străini de orice participare afectivă—lirică a scriitorului—formulă cu un caracter dramatic implicînd conflict și deznodămînt, perfect valabilă și astăzi și care a dat de-a lungul deceniilor capodopere ale genului, dar care nu admitea, în paralelă, formule tot atît de fructuoase.

Romanele lui Sadoveanu nu se potriveau tiparului unanim acceptat din acei primi ani ai secolului nostru, fapt care a stîrnit nedumeriri și derută între cei în măsură să încerce clasificarea și încadrarea prozei sadoveniene în formulele curente. La întrebarea :—care e contribuția specifică a lui Sadoveanu?—mulți au răspuns :—aceea de povestitor. Căutînd—în romanele pomenite—distanțare față de obiect, multilateralitate și complexitate a tipurilor, anularea sau măcar comprimarea sentimentelor subiective, observație rece—atribute necesare romanului social, și descoperind, în schimb, vibrația tuturor corzilor sufletești ale scriitorului, urmînd neclintit evoluția eroilor, climat emotiv cu adevărat propice povestirii, atît *Floare ofilită*, cît și *Însemnările lui Neculai Manea* sau *Apa Morților* sînt incluse în categoria epică a povestirii ample.

Pe Ibrăileanu, forma de jurnal intim a romanului *Însemnările lui Neculai Manea* îl făcea ezitant în aprecieri : „Ultimele două lucrări ale d-lui Sadovenau, *dacă e vorba să le dăm un nume* (s.n.,R.F.) sînt romane — și e sigur că forma în care compune acum d. Sadoveanu („de jurnal" și de „scrisori") nu poate fi definitivă, căci este prea departe de forma obișnuită, firească, a romanului" [13].

Lui Eugen Lovinescu, lirismul care constituie nota cu adevărat și în totul particulară a prozei sadoveniene, întrucît faptic nu se deosebește prea mult de a scriitorilor de frunte din acel timp — Duiliu Zamfirescu, Slavici, Agîrbiceanu, Galaction etc. — îi crează dificultăți atunci cînd încearcă o caracterizare și o clasificare riguroasă.

[13] G.Ibrăileanu, *Însemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Realismul de factură specială din scrierile lui Sadoveanu e denumit de către Lovinescu, incert, „materialism liric". Lovinescu face două confuzii. Mai întîi, judecă proza, în speță romanele sadoveniene, raportîndu-le exclusiv la normele realismului din romanele sociale. În al doilea rînd, identifică lirismul din proza lui Sadoveanu cu postromantismul sămănătorist și crede că a descoperit compartimentul literar în care să-l încadreze pe scriitor, numindu-l „sămănătorist moldovean"[14].

Potrivit acestor criterii exclusiviste de cîntărire, lirismul sadovenian este excomunicat.

De fapt, apreciat în sine, lirismul este considerat de către Lovinescu „merit esențial al scriitorului", care însă, „privit în categoria epică", constituie o „inferioritate"[15]. Conform acestei prejudecăți critice, „opera scriitorului moldovean — decretează Lovinescu — *se exclude din domeniul creației epice*", pentru a se fixa în domeniul creației lirice"[16]. Asupra unora dintre aceste aprecieri minimalizatoare sau, în cel mai bun caz, confuze, Lovinescu revine în 1937, corectîndu-le, îndulcindu-le sau opunîndu-le o părere contrarie. Sadoveanu, ca și Rebreanu, aparține epocii de după primul război mondial, își dă adevărata măsură a talentului său singular în expresie abia în capodoperele apărute începînd din 1930, în *Baltagul*, în *Frații Jderi*, în *Zodia Cancerului. Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este, la rîndul său, sinteza romanului de provincie antebelic, în care același tablou al aceluiași mediu, al acelorași împrejurări faptice și aproape al acelorași personaje, doar cu nume noi, capătă dintr-o dată adîncime și perspectivă, prin profunzimea analizei, nemaifiind susceptibil de reproșul „insuficientei preparații psihologice". Acest salt valoric incontestabil atenuează și scuză, într-un fel, reținerile lui Lovinescu în aprecierea volumelor de început. Acestea aparțineau încă — stilistic — sfîrșitului secolului al XIX-lea, perioadă mai săracă în realizări literare importante decît deceniile anterioare.

Alături de Sadoveanu, un grup de prozatori tineri dezvoltă la începutul secolului un tip de proză a „faptului divers" — cum o numea Gîrleanu, dar nu naturalist-indiferentă ci emoțională, încărcată de semnificații etice. Ideea de apostolat, de milă pentru cei năpăstuiți, devine o tendință în artă, făcînd din scriitorii acestor ani niște misionari sociali.

Nota distinctivă a lui Sadoveanu, în afară de forța latentă a talentului său, este poezia. Ibrăileanu îl numea „mare poet al naturii românești". Exegeții de după el lărgesc sfera lirismului sadovenian la întreaga operă, arătîndu-l pe scriitor drept un poet liric și în proză. Este o poezie a prozei, mai mult sau mai puțin perceptibilă, implicită chiar în înfățișarea aspectelor de viață celor mai prozaice. Sadoveanu, după cum remarca Tudor Vianu[17], nu se mărginește la evocarea întîmplărilor și la împletirea destinelor, ci încheagă în jurul lor o atmosferă poetică asemănătoare unei compoziții multiple și sonore. E o modalitate nouă de a prezenta aspectele realității. Scriitorul „își ilustrează un sentiment prin scene reale din viața

[14] E.Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, *Evoluția prozei literare*, p. 28, 1928.

[15] *Op. cit.*, p. 39.

[16] *Op. cit.*, p. 38.

[17] T.Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. II, cap. *Realismul artistic și liric.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reală", arăta Ibrăileanu. Sadoveanu își obiectivează lirismul, deosebindu-se astfel de poeții lirici care, scriind proză, nu pot „ieși din cercul propriei lor personalități" și „nu pot creea decît un singur personaj real, pe ei înșiși". Ibrăileanu se referea la Eminescu, ai cărui Dionis și Jeronim sînt repetarea, oglindirea directă și nemodificată a propriului său profil psihic [18].

La Sadoveanu este remarcabilă tocmai obiectivarea lirismului, prezența sa în fiecare pagină, prezență care nu e incompatibilă cu realismul cel mai acut. Realitatea e filtrată prin propria sa personalitate artistică, personajele diversificîndu-se. După lapidara caracterizare a lui G. Călinescu [19], Sadoveanu reușește „să se multiplice în afară". Repetabilitatea — remarcată în critică — a universului sadovenian, a personajelor — pe categorii — ține de spirala aprofundării unui studiu social sau psihologic.

Ceea ce se impune oricăror investigări critice a operei lui Sadoveanu este contactul nemijlocit cu realitatea, răsfrîngerea simplă și onestă a acestei realități, un realism de o factură deosebită, refuzîndu-se cuprinderii într-o definiție rigidă, un realism în continuu proces de osmoză cu poezia, realismul unui romantic. Acest romantic e însă admiratorul lui Maupassant, din ale cărui nuvele traduce în 1907, e „fascinat" de *Madame Bovary* a lui Flaubert, e atras de Zola, cunoaște și împărtășește teoriile lui Taine. În 1910 publică traducerea studiilor lui Taine : *Despre natura operei de artă* și *Despre producerea operei de artă*. Romanele provinciei sînt constituite pe ideea determinismului fizic și social, înfățișînd alunecarea, inexorabilă, pe panta ratării și degradării morale a unor ființe umile, mutilate de mediu. În tonul său specific inimitabil, învăluit, alternînd duioșia cu amărăciunea, umorul cu ironia subțire, scriitorul respinge o lume, face rechizitorul unei societăți și o condamnă.

Disocierea realismului sadovenian de aura sa romantică ar face ininteligibilă, insesizabilă, tocmai nota sa distinctivă, de puternică originalitate. Uneori procedăm însă și la asemenea disecții conștiente, cu unicul scop de a inventaria și a atrage atenția asupra unor detalii. În cazul de față, privind cu lupa tabloul provinciei moldovenești de la începutul sec. XX, putem amănunți accentele critice care, la privirea de ansamblu, se pierd sau își atenuează ascuțimea tăioasă.

Repulsia declarată a scriitorului pentru „hibridul orășenesc" comportă nuanțe care corespund unei alternări continue între aversiune nedisimulată și compasiune. Oameni și împrejurări tipice mediului de tîrg într-o anume epocă cunoscută prin experiență directă — între 1880 și primul război mondial — compun o imagine menită să demonstreze inconsistența tihnei provinciale, paravan care ascunde drame meschine, dar nu mai puțin dureroase, vieți irosite fără nici un țel, o țesătură complicată de patimi mărunte, ambiții maniacale, vicii și dezordini sufletești. Eroii fac parte din obscura mică burghezie provincială : meșteșugari pauperi, slujbași mărunți, militari pervertiți de mediul steril al cazarmelor și de chefurile cazone, boieri scăpătați, femei sensibile, ofilindu-se și pierind înghițite în această vîscoasă „baltă a liniștii". Un mediu eterogen, îmbîcsit de camă-

[18] Ibrăileanu, *Însemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.
[19] Studiul din culegerea *Studii și articole închinate lui M. Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1952, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tă, de speculă, de interese politice, un mediu în care vegetează o lume nefericită sufocată de stereotipie, mutilată de ticuri şi automatisme, împietrită într-o existenţă searbădă şi inutilă. Orice aspiraţie pură către înlăturarea canoanelor uniformizante eşuează, de cele mai multe ori, tragic. Cele trei romane de care ne ocupăm sînt fiecare în parte o culegere de biografii zguduitoare ale unor oameni striviţi de o ambianţă implacabilă, eroii principali lunecînd inevitabil spre autodistrugere sau surpare morală. Tînjirea desperată către spargerea monotoniei nu mai lasă loc discernerii metodelor. Induşi în eroare de paleative, eroii au iluzia umplerii golului de viaţă, alegînd beţia, adulterul, jocurile de noroc, taifasurile găunoase, visarea sterilă.

Surprinsă în instantanee, în numeroase schiţe, povestiri, nuvele (cum sînt : *Două vieţi*, *Moş Simion*, *Ruini*, *Epilogul*, *O zi ca altele*, *Cîinele*, *Faceri de bine*, *Printre gene*, *Slujbaş vechi*, *Istoria unei pălării*, *O amintire*, *Un cal şi un om*, *Orbul Isac Zodaru* şi bineînţeles cunoscutele *Haia Sanis*, *Balta liniştii*, *Ion Ursu*, *Duduia Margareta*), viaţa provinciei e cuprinsă plenar, ca fenomen social, în romane. Fiecare detaliu e indispensabil închegării ansamblului, descoperind adevărata faţă a lucrurilor.

Liniştea idilică a mahalalelor e falsă, o prăfuită pînză de păianjen care ascunde goliciunea sufletelor, nepăsarea şi împietrirea. Viaţa micilor funcţionari — cărora scriitorul le-a închinat primul său roman inspirat de tîrgul de provincie — *Floare ofilită* — e aproape identică la fiecare în parte, banală şi seacă. O lume circumscrisă la o existenţă larvară, împotmolită în prejudecăţi, ocupaţii meschine sau inerţie totală. Pînă la măritiş, fetele îşi trec zilele împletind horbote şi citind de zeci de ori aceleaşi romane sentimentale. Căsătoria — convenţie şi fatalitate — nu schimbă cu nimic perspectiva vieţii. Femeile au iluzia unei activităţi necesare, agitîndu-se maniacal cu scuturatul zilnic şi pregătitul proviziilor de iarnă. Această mlaştină morală e agitată superficial şi periodic de o logodnă, o nuntă, un botez. Bărbaţii se automatizează în tabieturi, divertismentele fiind la rîndul lor nişte automatisme : cafea la oră fixă, preferans sau tabinet cu vecinii, discuţia „politică" de la cafenea. Pentru cei mai mulţi locuitori ai tîrguşoarelor provinciale, „politica", mai bine zis discuţia politică, e concepută ca un divertisment alături de ceaşca de cafea, de paharul de ceai sau de vin, alături de vizitele protocolare între familiile cunoscute, sau de jocul de loto. „Politicalele" au loc în piaţă, cînd bărbaţii se duc după cumpărături, „între baraca măcelarului şi grămezile de legume ale bulgarului", ori în cafeneaua, cofetăria sau cîrciuma mai selectă a orăşelului. Comentariile politice se fac de obicei în această formă : „Zaharia, primarele întreabă : Ce se mai aude frate ? Zice că guvernul greu, greu ! şi dă de duşcă un pahar. Pe urmă iar ciocni : Da, cu Lascăr Catargiu ce se aude ? — Bine mersi ! zice madam Trifanov"... (*Floare ofilită*), sau iau un ton fulminant împotriva unui inamic ignorat. „Conu Leonida", multiplicat, vociferează incoerent şi ridicul, amestecînd chestiunea ţărănească cu legile, cu afacerea „Struţber", dar „cu tot belşugul de vorbe, nimeni însă nu înţelegea despre ce-i vorba".

Alături de cei care se conformează pasiv şi inofensiv acestei vieţi de păpuşi mecanice, sînt alţii care devin exponenţii ei agresivi, maligni. Aşa sînt profesorii de la şcoala la care predă Neculai Manea, măcinaţi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de dușmănii și dezbinări politice sau personale, o adunătură de oameni răi sau ignoranți, proști sau prostiți, unii alergînd după o politică de căpătuială. Lipsiți de orice preocupare care să privească bunul mers al școlii, au făcut din cancelarie sediul certurilor politice, cînd cei din partide deosebite își dau pe față, reciproc, hoțiile.

În viața tîrgului provincial politica nu e doar un divertisment comic și inocent, pigmentînd pauza de prînz a micilor funcționari. Pentru unii ea este o profesiune unică sau suplimentară, bănoasă și facilă, o profesiune care nu pretinde nici studii, nici destoinicie, ci doar îndrăzneală și lipsă de scrupule. Sadoveanu demască politica de mascaradă și de jaf a partidelor așa-zise „istorice". O dată cu Neculai Manea cititorul ia cunoștință de spectacolul dezgustător al alegerilor și de cameleonismul unora din politicieni. Ferventul liberal, profesorul Leonard Iliescu, dîndu-și seama de avantajul pe care l-ar avea dacă ar trece în partidul opus, se lasă convertit de profesorul de religie. Trecerea dintr-un partid în altul se face cum nu se poate mai firesc și Leonard explodează verbal în ajunul alegerilor împotriva grozăviilor întîmplate sub „stăpînirea guvernului lung de tristă memorie", al cărui adept fusese pînă mai ieri. Pentru reușita alegerilor el propune destituirea telegrafică a tuturor celor asupra votului cărora are îndoieli. Directorul școlii se îndeletnicește cu memorii și rapoarte împotriva profesorilor care nu frecventează adunările politice. Neculai Manea simte că n-are ce căuta între acești oameni care se rușinează de obîrșia lor umilă, șoptesc prin colțuri, și-și zîmbesc dulceag chiar cînd, în realitate, se urăsc de moarte. Politica funcționarilor din orășel e aceea de a fi „cu toate partidele, cu toate guvernele". Lupta e primejdioasă și de aceea ocolită. Acestor oameni, o calitate le e neapărat necesară: priceperea de a-și însuși, pentru satisfacerea intereselor personale, averea obștească. Candidații în alegeri fac promisiuni extraordinare pentru a-și asigura votul, uitîndu-le îndată după aceea. Banul public nu e folosit pentru îmbunătățirea condițiilor de viață ale poporului, ci e mînuit în cercul restrîns și spre folosul exclusiv al celor interesați. Cele cîteva străzi pietruite din tîrgurile nevoiașe unesc domiciliul diverșilor primari ce s-au perindat la cîrma administrației orășelelor, cu primăria. Felinarele care luminează ulițele tîrgului „își mută locul de cîte ori se schimbă guvernele și se primenesc edilii". Neglijența, nepăsarea, lipsa de răspundere cetățenească domnesc peste tot. În certurile care au loc la cofetăria tîrgului Săveni (Fălticeni), politicienii celor două partide istorice își dispută niște inexistente realizări și-și denunță reciproc furturile. Cele două gazete de partid se atacă furibund. Cu toate aceste furtuni, în tîrg nu se schimbă nimic: „Palatul Justiției crapă și amenință cu pedeapsa surpării și pe judecători și pe judecați; primăria arată geamuri lipite cu hîrtie ca niște ochi de orbi; în școli, în timpul iernii, suflă vîntul și bieții copii tremură, iar profesorii reumatici se plimbă prin clasă în paltoane, cu căciulile în cap și tușesc. De ani de zile, primarii burtoși s-au străduit să facă ceva și n-au izbutit, din pricină că opoziția se împotrivea, ca să facă ea, cînd partidul ei va veni la putere".

Pe această cale politică, unii se desprind din mijlocul micilor slujbași și fac ceea ce se numea „o carieră strălucită", înmulțindu-și averea prin afaceri și necinste. Cultului vițelului de aur i se aduc jertfe sentimentele nobile. Oamenii ajung să se sfîșie între ei, pentru a ajunge la singu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rul bun care le poate asigura putere şi viaţă îmbelşugată : banul. Totul se cumpără. Frumuseţea femeilor e o marfă şi o momeală, se vinde cui dă mai mult. Căsătoria e o afacere, un contract, „o datorie socială şi nimic mai mult; (. . .) dacă lîngă datorie se adaugă şi sentimentul, cu atît mai bine". Cînd nu se adaugă, soluţia obişnuită şi care nu miră pe nimeni e adulterul. Omul e judecat în raport cu averea. În şcolile comune, copiilor săraci li se impută veşnic sărăcia. Lui Neculai Manea, care fusese un astfel de bursier timid, „despre haine i se amintea zilnic că nu-s ale lui şi că mănîncă de pomană hrana pe care statul o dă unor trîntori".

Oraşul, sau mai bine-zis tîrgul — căci de el e vorba — e, la M. Sadoveanu, un loc otrăvit, în care sufletele se pierd, se dezumanizează, sînt împinse la dezordine şi viciu, meschinărie şi uscăciune, desperare şi lipsa oricărui ideal. Nonconformiştii sînt zdrobiţi, ca Radianu, ca Maria Stahu, ca Daria Mazu, sau se ofilesc, avînd conştiinţa amară a compromisului care le desfiinţează personalitatea, le alterează eul moral, ca Neculai Manea sau Tinca Negrea. Cei mai mulţi dintre aceşti rebeli împotriva normelor vieţii provinciale sînt porniţi din mediul rural, care, în viziunea scriitorului şi, de fapt, în literatura începutului de veac XX) este sinonim cu zona purităţii morale. Traumatismul smulgerii din acest mediu şi-a pus o pecete de neşters pe destinul „dezrădăcinaţilor". Ei sînt nişte inadaptaţi şi inadaptabili, într-o lume care le rămîne străină, înstrăinîndu-se în acelaşi timp de ai lor. Drumul de întoarcere în lumea din care au plecat e închis. Elanurile pier în vidul moral din jur. Eşuarea e lamentabilă, şi duce fie la pieire, fie la resemnare şi renunţări totale. Profesorul Manea, greu încercat de viaţă, caută refugiu într-un orăşel moldovenesc, singura-i dorinţă fiind aceea de a găsi tihnă şi putinţa izolării. Curînd înţelege că tihna uliţelor cu căsuţe albe şi înflorite ascunde nenorociri, că „în liniştea asta care te înşală, curge ca oriunde fluviul răutăţilor omeneşti". Epoca de dureroase frămîntări şi îndoieli s-a sfîrşit cu o falsă împăcare. Durerea degenerează în obişnuinţă. Împăcarea are o temelie şubredă : o viaţă falsă, de înşelăciune, în care strîngeri de inimă şi gînduri mîhnite îl chinuie din ce în ce mai rar.

Profesorul Radianu a avut şi el cîndva dorinţa de a munci şi a fi folositor semenilor săi, dar în luptă cu meschinăria provinciei a ieşit înfrînt. Insatisfacţia sa e sfîşietoare, dar lipsită de energie, incapabilă de acţiune. De presiunea sufletească şi sentimentul zădărniciei, care l-au îngenunchiat pe Neculai Manea în sensul împotmolirii în resemnare şi satisfacţii mărunte, izolate, la Radianu ating o intensitate devastatoare. Cu conştiinţa limpede că e un ratat, încearcă desperat să-şi înece ultimele regrete în otrava băuturii, lucid că o dată cu fiinţa morală şi-o ucide şi pe cea fizică.

Moare lîngă un gard, într-o noapte de iarnă, ca un cîine hăituit.

Tinca Negrea din *Floare ofilită*, Maria Stahu din *Apa morţilor* şi mai tîrziu Daria Mazu din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, sînt din aceeaşi familie spirituală. Societatea în care trăiesc, refuzîndu-le orice modalitate de realizare a capacităţilor virtuale din planul moral şi intelectual, eroinele lui Sadoveanu se răzvrătesc uniform, în singura formă ce le este accesibilă : refugiul şi credinţa oarbă, şi în cele din urmă devastatoare, în dragoste. Căutarea obstinată a dragostei pure, a dragostei adevărate, devine un steag al rebeliunii, visarea e de asemenea o ipostază a înfruntării destinului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Credința în dragoste, în vis, în fericire, e un atac împotriva uniformității, împotriva îngenuncherii resemnate sub povara distrugătoare a simulacrului de viață, împotriva tiraniei formelor fixe. Unică rază de lumină în existența picloasă a acestor eroine, dragostea sfîrșește fie prin a se îndepărta ca proiectarea himerică a unui vis imposibil, fie se metamorfozează dezastruos și jalnic, nerezistînd mediului în care a fost coborîtă. Și într-un caz și în celălalt, ea nu poate umple niște vieți tînjind agresiv și violent către împliniri definitive și saltul în gol al unor suflete dăruite total unei iluzii, unei „ape a morților", unei „fata morgana", nu poate sfîrși decît tragic. Cu excepția Tincuței Negrea, căreia-i este rezervat, ca și lui Neculai Manea, fructul veșnic amar al resemnării, al autoînșelării. Suflet linear, inteligență mediocră (în lecturile ei nu trecuse mai departe de citirea repetată a cîtorva romane ferfenițite), Tinca se încredințează naiv și fără combustii sufletești deosebite dragostei cuminți, aprobate de familie și legalizată prin căsătorie, pentru tînărul ei vecin Vasile Negrea. Însușindu-și de timpuriu niște înțelepciuni izvorîte din instinctul de autoconservare — „viața noastră e mai strîmtă, trebuie să te mulțumești cu puțin", Tinca va rezista mai ușor decît semenele ei, Maria Stahu și Daria Mazu, șocului gradat al dezamăgirilor. Criza culminantă, provocată de înțelegerea inconsistenței visului său de iubire, o duce la hotarul dintre viață și moarte, pe care nu-l trece, dar dincoace de care va rămîne tot restul vieții o înfrîntă, o „floare ofilită". Va deveni sau nu și ea aidoma vecinelor sale din tristul cartier al funcționarilor, abrutizate de vicii în care încearcă să-și ucidă durerile sufletești, în orice caz, finalul romanului o arată pornind pe calea tuturor abdicărilor, aceea a resemnării. Închizîndu-și sufletul pentru toți, Tinca acceptă pentru viitor „o viață cu care începea să se împace, o cîmpie fără lumină multă și fără flori, prin care trebuia să treacă numaidecît, alături de cel care-i fusese odată drag".

Pe o treaptă superioară de evoluție sufletească, Maria Stahu (*Apa morților*) și Daria Mazu (*Locul unde nu s-a întîmplat nimic*) nu acceptă compromisurile. Aspirației către iubire absolută i se asociază, complicînd-o iremediabil, speranța confuză în autorealizare, nonconformismul împotriva mlaștinii absorbante a vieții tîrgului, conștiința demnității umane, setea de sinceritate și de cinste, nevoia de a-și închina viața unui ideal. Eșecul în cazul învestirii unui asemenea capital sufletesc nu poate avea decît un deznodămînt tragic. Înțelegînd că dragostea excepțională și durată în veșnicie, către care se ridicase hotărît și furtunos, fusese doar un miraj, o mai lungă ameteală care o tîrîse, subteran și implacabil, către aceleași tipare anihilante ale vieții din care luptase să se smulgă, Maria Stahu preferă pierderea în neant ca pe unica posibilitate de eliberare (Aceeași cale va fi urmată de Daria Mazu, în romanul apărut între cele două războaie, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*).

Romanul sadovenian închinat vechiului tîrg de provincie apare astfel ca un soi de monografie în trepte, printr-o repetare amplificatoare, de la simplu la complex, în care realismul se amestecă într-o doză specifică și inimitabilă cu romantismul, liricul cu epicul. Tabloul sociologic, de fapt al criticii sociale făcută de Sadoveanu în aceste romane, pe care am încercat să-l închegăm în paginile precedente, e realizat de scriitor cu mijloace aparținînd ades literaturii lirice : simboluri, sugestii, laitmotive, metafore, armonie lingvistică interioară. Sadoveanu stăpînește ca nimeni altul arta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de a evoca o atmosferă, arta de a urmări discret, dar obsedant, motive care să concentreze sensuri definitorii pentru analizele sociale şi psihologice întreprinse. Vizibilă şi permanentă este îngemănarea dintre tonul obiectiv şi duioşia delicată, alternarea continuă între umor, sarcasm şi ironie caustică, pe de o parte, şi comprehensiunea subiectivă faţă de durerea umană.

O permanenţă a literaturii sadoveniene — natura — nu poate lipsi din romanele tîrgului de provincie. Natura e şi aici nu o suită de descrieri picturale, ci o stare sufletească înţeleasă în capacitatea de a se ipostazia multiplu. Tudor Vianu vedea în natura sadoveniană o „cutie de rezonanţă a sentimentelor".

Asociat continuu naturii, ca traducere a unei stări sufleteşti, este laitmotivul *luminii* şi, ca revers, al extincţiei ei. Cîteva exemple culese din romanele care ne stau în atenţie, au rostul de a sprijini concret afirmaţiile de mai sus:

Relatarea începutului dragostei dintre Tinca şi Vasile Negrea e acompaniată mereu de referiri la natură, ca de un refren semnificativ: „Era *lumină* în toţi ochii", „văzduhul se umplea de valuri de *lumină* şi căldură", „era în aer un miros dulce de primăvară bogată şi prin *lumina* orbitoare veneau zgomotele împrejurimilor ca ceva neobişnuit, ca murmurul unei vieţi cu totul nouă" „*lumina* lui april veni pe aripele cocoarelor şi rîndunelelor, aducînd multe frumuseţi, şi nădejdi şi mai multe", „era în livadă o *lumină* mare şi un miros dulce de meri înfloriţi", „pe lanurile de grîu verzi, pe fineţele de iarbă tînără, plutea o pace de *lumină*" etc.

Portretul Tincăi are aceeaşi amprentă: „Faţa albă, ochii, aveau o *lumină* blondă de rîs". Dragostea ei e caracterizată de scriitor ca o „cernere de lumină", „acum iată, în viaţa ei închisă, acoperită ca de un nour, năvălise un val de soare. În *lumina* care se făcea, i se părea că i se deschide o poartă spre necunoscute ţărmuri de fericire". Repetiţia e obsedantă, tocmai pentru a sublinia sensul şi a mări efectul contrastului din partea a doua: „niciodată sufletul ei nu fusese plin de atîta *lumină*", Vasile „se uită cu ochi de *lumină* la dragostea lui". Logodna lor are un decor paradisiac, nestrident: „Trecură prin pîlcuri de flori tinere, pe sub bolţi de sălcii îmbrăţişate (...) Îşi alăturară obrazurile şi-şi ridicară ochii spre *lumina* de sus". Căsnicia lor începe tot sub semnul luminii: „În vremea aceasta, a zilelor pline de *lumină* şi fericire", Tinca îşi aşteaptă soţul „c-o *lumină* de zîmbet pe toată faţa".

Pentru Maria Stahu, de asemenea, dragostea, şi de data aceasta şi maturizarea gîndirii ei, înţelegerea, se traduc tot prin lumină. „Maria începu să bănuiască un abur de *lumină*, în care părea că stă închisă fericirea zilelor viitoare"; „pe cînd mintea-i întindea cercuri de *lumină* tot mai departe". „Din genuna întunecoasă a vieţii ei de la tîrg scăpase: acuma-i zîmbea *lumina*", „se întoarse iar în *lumină*, şi rămase, aşa, cu ochii mari, suind şi coborînd cu gîndul şi sufletul ca pe o scară către lună". Aceeaşi identitate poetică: dragoste = lumină, o întîlnim şi în *Însemnările lui Neculai Manea*. Culegerea stăruitoare a acestui laitmotiv ar ocupa un spaţiu prea mare şi n-ar adăuga sensuri noi demonstraţiei. Trebuie adăugat că *lumina* e nu numai simbolul dragostei, ci apare ca un simbol unic al zonelor de puritate morală: copilăria, evocarea mamei dispărute, trecutul fericit dar îndepărtîndu-se ireversibil. Din aceste simboluri invocate ades, Sadoveanu încheagă o atmosferă de farmec, mister şi căldură. Para-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lelismul între natura concentrată în simboluri şi viaţa sufletească a eroilor, e simetric şi previzibil: fericire = lumină, nefericire = negură, furtuni. Presimţirea viitorului sumbru o face natura sau, mai bine zis, modul particular de referire la natură. La primele dezamăgiri, Tincăi „lumina lămpi-i se păru mică"; „sufletul îi era covîrşit de mîhnire ca de o pîclă de toamnă". „În marea ei iubire, sosise parcă un vînt gheţos, care veştejise multe flori gingaşe". La fel Maria Stahu, după ce se azvîrle simbolic „cu ochii închişi în *prăpastia* dragostei ei", prea curînd simte „că nu-i mai este îngăduită nici o clipă de lumină pentru suflet în lumea asta". Simbolul stăruie pînă în final, pentru a sublinia conştiinţa zădărniciei, a himerelor spulberate: „o îndoială tragică îi clipea în minte; şi în fulgerul acesta, avea halucinaţia unei *prăpăstii* de la marginea căreia, ca-n visurile de groază, nu se putea trage îndărăt".

În portretul tragicului Radianu revine imaginea „ochilor plini de *neguri* bolnave", „cufundaţi ca-ntr-o negură".

Simbolurile, formulările metaforice se întîlnesc la Sadoveanu pe fiecare pagină. Înseşi titlurile sînt nişte metafore: *Floarea ofilită*, *Apa morţilor*, iar descrierea interioarelor provinciale, a odăilor cu mobile lustruite, cu cadrele din pereţi văzute ca printr-un păienjeniş de fum, cu nelipsita pendulă care „înseamnă clipele rar, rar, uşor", cu ramele de scoici pe măsuţele cu oglindă şi tablalele de lînuri colorate sub bibelouri de bîlci, e un simbol poetic al tristeţii provinciale, cîntată frecvent la începutul secolului al XX-lea de către primii noştri poeţi simbolişti. Metaforele adaugă paginilor sadoveniene o viaţă nevăzută, o mişcare interioară armonioasă. La Sadoveanu, rîsul „adie", gîndurile sînt ca un „abur" sau ca un „vînt", eroilor „le ard ochii de ruşine" sau le „lucesc ochii de durere", neliniştea atinge sufletul ca o „aripă neagră şi cumplită". Spaţiul restrîns nu ne îngăduie însă aici o inventariere completă a exemplelor de lirism în proza lui Sadoveanu.

Poezia specifică prozei sadoveniene nu contrazice valabilitatea epică a romanului sadovenian, după cum nu anulează şi nu atenuează, în romanele examinate (ca şi în toate romanele sale), luciditatea şi asprimea protestului social, adîncit, de fapt, de compasiunea îndurerată a scriitorului pentru „suferinţele liniştii, ale liniştii amare", pentru „viaţa mormolocilor din balta noroioasă în care soarele bate numai pe luciu".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PERSONAJE ŞI CARACTEROLOGIE ÎN — *CIOCOII VECHI ŞI NOI*

CĂTĂLINA VELCULESCU

Citind fără prejudecăţi unicul roman al lui Nicolae Filimon, înţelegem înclinaţi să credem că avem în faţă nu un roman, cu atît mai puţin un roman-foileton, cum se afirmă de obicei, ci mai curînd o colecţie de bine cunoscute întîmplări romantice şi de rezumate ale documentelor de epocă, totul expus într-o limbă încărcată cu neologisme şi arhaisme. Deşi a fost caracterizat ca roman popular sau de mistere, tip de carte ce s-a impus prin imprevizibilul acţiunilor, totuşi, de-a lungul primelor patru capitole se face doar prezentarea personajelor pe care le bănuim principale într-o acţiune ce nu se declanşează.

Dar „acţiunea", în liniile ei mari, a fost epurizată încă din *Prolog*, autorul avertizîndu-ne discret că nu spre aceasta trebuie să ne îndreptăm atenţia.

Fiecare din capitolele cărţii trebuie să demonstreze o propoziţie a tezei anunţate în acest *Prolog*, de aceea fiecare în parte este o nuvelă sau o povestire, unitatea rezultînd din voinţa autorului de a dovedi adevărul afirmaţiilor sale, nu din continuitatea logică a acţiunii.

De aceea, şi în evoluţia personajelor, hotărîtoare nu este psihologia şi modalitatea de comportare, ci o predestinare izvorîtă din lipsa de îndemînare a autorului, care nu-şi poate justifica estetic voinţa.

Un capitol are eroi a căror legătură cu contextul romanului este posibilă, dar nu obligatoriu necesară, pentru că personajele optează între mai multe drumuri nu conform unei cerinţe proprii, ci conform cerinţelor unei demonstraţii.

Scriind cu dorinţa de a dovedi adevărul unei teze, Filimon nici nu ţine să dispară din lumea eroilor săi spre a da iluzia că aceştia se mişcă sub imbold propriu. De altfel, procedeul — cu rare şi bine cunoscute excepţii — era caracteristic epocii şi ţinea de neîndemînare, nu de rafinament.

Dinu Păturică ar putea fi prins de la primele acţiuni necinstite sau măcar din ziua cînd Gheorghe, vătaful de curte, îl avertizează pe Tuzluc,

REV. IST., TEORIE LIT. ,TOM. 19, NR. 4, P. 537–543, BUCUREŞTI, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ori s-ar putea salva de mînia domnitorului Grigore Ghica fugind peste graniță; chera Duduca l-ar putea înșela pe însuși Păturică; Ipsilanti ar fi putut suprima un om atît de primejdios, care ajunsese să știe prea multe lucruri etc. Toate aceste probabilități sînt împiedicate să devină realitate nu printr-o cauză internă a lumii romanului, ci prin dorința declarată a autorului de a alege un drum și nu altul.

Convins că prin literatură ajută la modificarea lumii, Filimon scrie despre o clasă de oameni ce amenință existența țării, cu gîndul de a-i opri ascensiunea, dezvăluind adevărul[1]; dar își deformează subiectul din admirație pentru Tudor și neglijează momente cruciale ale evoluției eroului fictiv, pentru a-și expune opiniile relative la mișcarea din 1821. Astfel, deși nu-l cunoaștem ca participant la mișcările sociale de la mijlocul secolului trecut, Filimon se dovedește, prin scrierile sale, un apologet și un continuator al lor.

Știind — spre deosebire de scriitorii contemporani cu el — să-și limiteze și timpul acțiunii și numărul personajelor, autorul organizează cu o adevărată artă relațiile dintre ele. Alternanța real-fictiv se face atît de abil, încît deosebirea dintre cele două planuri se șterge. Dinu Păturică este un rezultat al imaginației, dar ceilalți vătafi de curte care vin la pecetea de la Sf. Andrei slujeau boieri cu existența reală[2]; tot Dinu Păturică pune la cale — sub ocrotirea lui Ipsilanti — uciderea lui Tudor[3]; chera Duduca — și ea personaj fictiv — este amanta lui beizadea Costache, figură de epocă bine cunoscută[4]; Andronache Tuzluc, inexistent ca personaj istoric, este favorit al domnitorului Caragea și prieten al domniței Ralu[5].

Uneori s-a făcut doar o schimbare minimă de nume, Costa Foru devenind Costea Chioru[6].

Intenția autorului a fost să-și organizeze materialul pe două planuri antitetice, urmărind două soluții diferite date aceleiași probleme, amîndouă la fel de posibile în convingerea sa, doar una probabilă după opinia noastră. Nu trebuie să uităm că în același an în care apare romanul, Filimon publică și primul basm cules de el[7], deci originea antitezei bine — — rău, angelic—demonic, nu trebuie căutată numai în literatura romantică franceză.

Banul C. și Andronache Tuzluc sînt reprezentarea a două moduri diferite de a folosi puterea și averea. Banul C. are prerogativele noblețeî moștenite. Tuzluc, de curînd parvenit, cu mijloace dubioase, încearcă să urce încă o treaptă socială prin căsătoria cu Maria, fata Banului. Dar la el calculul este dublat, sau chiar inspirat, de pasiune (de altfel Tuzluc este singurul personaj *uman* al romanului). Alianța nu este posibilă nu pentru că în *realitate* ar fi fost irealizabilă, ci pentru că în carte o serie de oameni,

---

[1] Vezi prima frază din *Prolog*, N.Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 5.

[2] N.Filimon, *Nuvele*, cu amintiri și însemnări despre N.Fillmon de preot G.Negulescu-Batiște și dr. N.Vătămanu, Buc., 1942, p. 44.

[3] N.Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 282—291.

[4] *Ibidem*, p. 42.

[5] *Ibidem*, p. 19, 127, 134—141.

[6] Vezi nota 2.

[7] *Roman Năzdrăvan*, în „Țăranul român", I, 1862, nr. 10, 14 ian.; II, 1862, nr. 12,3 apr., reprodus în franceză în „La voix de Roumanie".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca : Banul C., Maria, Gheorghe, domnitorul Grigore Ghica, sînt o categorie morală (nu una socială) care nu putea asimila un personaj de felul postelnicului lui Caragea. Trebuie să admirăm la Filimon bunătatea omului crescut printre slugi, dar îngrozit de ele, care, pentru a nu-şi pierde visurile, şi le adăposteşte într-o clasă socială inaccesibilă lui, deci necontrolabilă. În acelaşi timp, să nu uităm că sub domnia lui Caragea, în anul 1814, a fost exilat la schitul Mărgineni boierul Alexandru Comăneanu [8]; iar în 1817 au fost surghiuniţi C. Filipescu, vornicul Constantin Bălăceanu şi marele logofăt Grigore Ghica[9], pentru vina de a se fi opus măsurilor abuzive ale voievodului. Deci, ca *tip istoric*, Banul C. nu este un personaj utopic; lipsa lui de viaţă se datorează exclusiv neputinţei artistice a autorului, preferinţei sale (involuntare), pe planul creaţiei, pentru uriţenie, răutate şi decădere, preferinţă sub semnul căreia se va desfăşura o bună parte a romanului românesc.

Antiteza bun — rău se concretizează pe plan estetic în două grupări de personaje care trăiesc în aceeaşi lume, dar care se despart cu vremea şi se întîlnesc numai spre a se anihila.

Pentru Filimon, omul nu-şi poate modifica firea şi este condamnat să trăiască între limite date; doar Gheorghe, vătaful de curte al lui Tuzluc, reuşeşte să evadeze din mocirlă, pentru că nici nu i se integrase. Permanent incoruptibil, are o prezenţă himerică, într-o lume în care noţiunea de păcat nu există. Lipsa corespondenţei cu realitatea, existenţa sa exclusiv ideală, ca şi neputinţa autorului de a materializa binele, îi determină inexistenţa ca personaj. Însă în planul lui Filimon evoluţia lui este perfect justificată; depăşirea obstacolului social care-l desparte de Maria, fiica Banului C., este posibilă pentru că în lumea în care intră (aşa cum o concepe Filimon) criteriul etic este primordial. Gheorghe reprezintă un alterego al scriitorului, care fusese în aceleaşi relaţii cu Bărcăneştii ca şi eroul său cu Banul C. [10]. Dar, deşi îşi ridicase simţitor situaţia socială, Filimon nu ajunsese nici bogat, nici spătar, şi nici nu i se arătase o devotată Maria. Caracterul oarecum conştient de existenţă exclusiv optativă a acestei Marii îl descoperim în următorul fragment din *Excursiuni* :

„Am iu bit şi eu în juneţea mea. De multe ori inima mea s-a deschis la amor, precum se deschide roza la razele soarelui de primăvară; dar vai! femeia pe care o credeam creată de Dumnezeu spre a mă face fericit, femeia căreia dezvelisem cele mai intime cugetări ale inimii mele, m-a trădat cu laşitate. Ca şi tine, amicul meu, am plîns de durere, dar după ce am făcut observaţiuni serioase asupra prozaismului în care au căzut aceşti demoni în formă de angeli, cînd m-am convins că femeile din clasa de jos iubesc şi vînd pe amanţii lor pentru aur, că burghezele se înamoră de numele şi poziţiunea socială a amantului lor, iar femeile din clasa aristocrată sînt atît de sceptice şi epicuriane, încît schimbă amanţii mai des decît crinolinele şi scufiile, atunci, amice mi-am uscat lacrimile şi, făcînd să tacă în inima mea simţămîntul amorului, mi-am zis : de acum femeia pentru mine nu va mai fi decît un obiect de comerciu, pe care îl voi cumpăra cu preţul au-

[8] V.A.Urechia, *Din domnia lui Ioan Caragea*, Bucureşti, 1900.
[9] Ibidem.
[10] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rului sau prin vorbe de spirit dobîndite cu foarte puţină osteneală din romanţele cele pline de arsenic al domnului Paul de Kock! ... Resbel, dar, resbel neplacabil în contra acestor vampiri ai sexului nostru" [11]. Filimon era deci un misogin însetat de iubire romantică (cu toate bravările sale cinice). De aici vine şi dualismul Maria — Duduca, şi adevărul artistic al celei din urmă.

Lumea exemplară, mai dragă autorului decît cea reală a lui Tuzluc, este din păcate moartă ca transpunere romanescă.

Deşi ca intenţie simetrică cu prima, lumea răului domină cartea şi acaparează atenţia cititorului.

Romanul care se cheamă elocvent *Ciocoii vechi şi noi*, nu — eventual — „Dinu Păturică şi Neagu Rupe-Piele", are în centru un tip, nu un personaj. Filimon îşi ilustrează fizionomiile (echivalentul tipurilor în concepţia sa estetică) cu personaje, tot aşa cum ilustrează documentele cu scene. Personajele nu evoluează, nu-şi schimbă esenţa. Mai mult, despre fiecare ni se spune totul, adică tot ce vede Filimon, într-un capitol special. Asemenea capitole ocupă a opta parte din textul romanului. Fiecăruia i se face o fişă biografică, i se rezumă trecutul, i se desenează un „portret moral", pe care eroul nu şi-l dezminte niciodată [12]. Deci arta lui Filimon nu stă în imprevizibil, pe care, ca şi în acţiune, nu mizează, ci în ilustrarea concretă, într-o situaţie anume, a unei trăsături deja enunţate.

În centrul romanului este triunghiul Tuzluc-Duduca-Păturică; aceştia doi din urmă îşi aliază — pentru surparea fanariotului — pe Chir Costea Chioru. Fiecare în parte este definit prin surprinderea unor relaţii proprii, inutile uneori pentru firul principal al acţiunii, dar necesare complexităţii lor. Tuzluc este pus, întrerupîndu-se brutal mersul ascendent al acţiunii, să-i ceară iertare Banului C. [13]; Chir Costea Chiorul are două fete a căror moralitate ambiguă nu influenţează cu nimic evoluţia lui Păturică[14], iar acesta are un tată contradictoriu, spoliator şi sărac în acelaşi timp, care-şi blestemă fiul pentru că făcea ceea ce el însuşi îl învăţase să facă[15].

Cît de departe merge puterea lui Filimon în a observa ambianţa socială, ne-o arată marele număr de mişcări minuscule din care se face un personaj: Păturică, în epoca de arzătoare dorinţă de ascensiune, citeşte din Biblioteca lui Tuzluc pe Machiavelli, Plutarch, Caesar. Dar în propria lui cameră nu ţine decît: *Proorocirea lui Agatanghel*, *Filosoful Sindipa*, *Alixandria*, *Tilu Buhoglindă* şi citează din *Floarea darurilor* [16], cărţi care corespund nivelului său intelectual real, posibilităţii sale intime de cunoaştere, al cărei prag nu-l depăşeşte decît sporadic.

Acelaşi mic amănunt vine s-o definească pe Duduca drept fiinţă incorectă prin însăşi alcătuirea ei: pentru a-şi apăra cinstea inexistentă, ea jură, minţind fără remuşcări pe icoana preacuratei fecioare Maria [17]. De

[11] N. Filimon, *Opere*, Bucureşti, 1957, p. 140, cap. XXVI — „Femei vagabonde în Germania".
[12] N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, 1967, p. 13—47 şi 85—91.
[13] *Ibidem*, p. 127.
[14] *Ibidem*, p. 88—89.
[15] *Ibidem*, p. 15,56,247—250.
[16] *Ibidem*, p. 49—50, p. 144.
[17] *Ibidem*, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altfel Duduca, infirmă afectiv, condusă de capricii şi calcule reci, oscilează — după ce fusese părăsită de beizadea Costache — între postelnicul Andronache Tuzluc, risipitor bogat, şi calemgiul Iordache, fiul căpitanului Gheorghe Basma, plin de farmecul tinereţii, dar îl preferă pe Dinu Păturică, pentru că îl simte în stare să-i înfăptuiască ambiţiile nemăsurate. De remarcat că aceştia doi, Păturică şi Duduca, nu au noţiunea diferenţei între bine şi rău, unicul lor criteriu fiind satisfacerea unei insaţiabile sete de avere şi fast. Deşi la început sînt gata să înghită orice înjosire pentru a stăpîni bogăţiile lui Tuzluc, devin cu vremea tot mai sensibili la poziţia lor socială. Duduca vrea să fie cucoană mare, nu întreţinută, Păturică— boier, nu slugă.

În *Prolog*, Filimon vorbeşte despre „o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă, pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale"[18]. Fiecare nou succes dobîndit nu este pentru ciocoi decît inspirator al mereu altor dorinţe. Trecerea lui Păturică de la modestul ciubucciu cu slujbe degradante la omul care visează să ajungă caimacam sau domn nu este o evoluţie în sens de schimbare a caracterului, ci o înflorire în condiţii prielnice a unor dorinţe înăbuşite. Trebuie să reţinem că această translaţie se face fără nici o ezitare, fără nici o problemă etică, lucru accentuat în repetate rînduri de autor. Chiar noaptea de insomnie dinaintea uciderii lui Tudor nu este rezultatul remuşcărilor, pe care nu i le pot trezi nici rău prevestitoarele citate din *Biblie*, ci al neliniştii că printr-un gest ar fi putut pierde tot ce cîştigase.

Diametral opus Banului C. şi mult mai adevărat artistic decît acela, Păturică rămîne totuşi mai mult demonstrarea unui tip social posibil, decît un personaj. Prin el Filimon schiţează un mod probabil de existenţă, la care a dorit cu ardoare să nu ajungă, deşi întreaga ambianţă socială îl împingea la aceasta.

Mai aproape de a avea o evoluţie dictată de logica internă a evenimentelor este Tuzluc, deşi încrederea oarbă în Duduca şi Păturică, dorinţa de a şi-l apropia cu orice chip, se justifică greu. Ajuns în protipendada lui Caragea prin mijloace mai rafinate decît Păturică, Tuzluc presupune toate defectele vătafului său de curte; îmbătat de ascensiune, trăieşte între o lene orientală şi o iubire mistuitoare. Acestea, unite cu părerea deplinei puteri, îl închid într-o lume iluzorie, îi anihilează facultatea de acţiune. Trebuie remarcat că, spre deosebire de romanele populare în foileton, cu care *Ciocoii vechi şi noi* a fost atît de adesea şi pe nedrept comparat, aici eroului nu i se atribuie o cădere prin maşinaţiuni tenebroase şi prin întîmplări neprevăzute, ci i se alcătuieşte un registru contabil al decăderii[19].

Din păcate , autorul nu-şi urmăreşte personajele pas cu pas, ci oferă doar puncte ale unui itinerar, lăsînd cam prea des pe cititor să umple golurile cu presupuneri.

Ca sugestie, ca intenţionalitate artistică, romanul lui Filimon le depăşeşte evident pe cele contemporane lui. Alegîndu-şi alt timp istoric decît cel în care trăia, reuşeşte cel mai adesea să evite anacronismele , atît de frecvente în literatura epocii, şi să-şi materializeze cunoaşterea documentară

[18] *Ibidem*, p. 5.
[19] *Ibidem*, p. 193—194 şi 153.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în veridicitate şi pitoresc. Despre starea socială a fiecărui personaj ştim totul : unde trăia, ce venituri avea, cu cine avea relaţii, cu ce se ocupa zilnic. Dar, privaţi de trăsături strict individuale, oamenii lui Filimon nu au un plan interior de existenţă (cu toată prezenţa monologurilor), se mişcă şi trăiesc într-o lume exterioară, cu determinante exclusiv sociale.

Cunoaştem Bucureştiul ca pe unul din personajele centrale ale romanului. Pentru a-l evoca, autorul nu se cufundă în vremea trecută, nu face o mişcare de transpunere în timp, ci rămîne în deceniul al şaptelea al secolului trecut şi rememorează treptat înfăţişarea oraşului fanariot din deceniul al doilea, raportîndu-o permanent la cea pe care o avea în faţa ochilor : aici a fost curtea domnească, desenată de-a lungul a două sau trei pagini cu grija de amănunt a unui tablou de Aman ; acolo Cochii Vechi, locul în care mărirele se înălţau şi se prăbuşeau fără glorie, dincoace cartierul de pe podul Caliţii, unde se auzeau în nopţile de primăvară privighetorile din grădinile de la Antim şi răsunau tot timpul anului ohtaturile lăutarilor ; teatrul îşi schimba lumînările de seu cu cele de ceară, după cum o cerea absenţa sau prezenţa domnitorului ; la hătmănie slujbaşii scriau în condici stînd pe paturi, turceşte ; în grădinile răcoroase ale caselor de mahalale înflorea indruşaimul şi măghiranul, iar în curtea Banului C. se răsfăţa între roze şi iasomii un neramz înflorit.

Dar lui Filimon îi plăcea îndeosebi să privească acest Bucureşti din interiorul lui, din locurile intime, în care resorturi ascunse determină viaţa oamenilor. Aceste interioare sînt refăcute cu grija obsesivă a amănuntului ; de exemplu, camera de primire a lui Păturică, din vremea cînd era vătaf de curte, adună în ea lucruri similare cu cele din odăile boiereşti ale postelnicului Tuzluc, dar şi cu cele din casa de mahala a babei Iana spitalagioaica. Casele şi îmbrăcămintea oamenilor, evocate prin culori şi nume cu rezonanţă arhaică, întregesc portretul oraşului fanariot.

Ca artist, citadinul Filimon intuieşte insuficienţa cunoştinţelor sale despre viaţa rurală şi despre relaţiile sociale ale ţăranului. Dar nu putea trece sub tăcere un adevăr a cărui durere îl mistuia şi a cărui îndreptare o cerea indirect, însă imperativ. De aceea, în scenele cu haiducii şi ţăranii, renunţă la modalitatea sa obişnuită de a scrie şi se concentrează — — cu o desăvîrşită artă a lapidarului — în numai cîteva pagini, care rămîn un strigăt zguduitor de suferinţă şi revoltă [20].

★

Citind astăzi *Ciocoii vechi şi noi*, îi înţelegi frumuseţea abia după ce ai terminat şi ai închis cartea. Tot ce i-ai imputat pe drum autorului se şterge cu vremea din amintire şi rămîne tot mai clară şi mai vie o lume cu oamenii ei.

Din pioşenie, i-am putea atribui lui N. Filimon merite artistice pe care nu le are. Fără îndoială, a fost romancierul cel mai talentat din vremea sa, dar mai mult rău i-am face lăudîndu-l, decît judecîndu-l lucid.

Divagaţiile, lipsa unei acţiuni unitare, inconsecvenţele, personajele fragmentate, amestecul de genuri, de citate şi consideraţii proprii sînt lucruri frecvente în romanul mai nou şi chiar alcătuiesc farmecul lui.

[20] *Ibidem*, p. 101—105, 109—111, 296,299.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar la Filimon toate acestea nu se datorează îndemînării şi rafinamentului estetic, ci stîngăciei de începător în arta romanului. El nu urmărea să reînnoiască un gen; este puţin probabil că şi-a pus probleme de teoria literaturii; mai degrabă şi-a ales instinctiv o formă de scriere, aşa cum i-o impunea materialul pe care-l avea de comunicat, anticipînd fără voie. De aceea romanul lui devine uneori articol polemic de ziar politic, pagină de carte moralizatoare pentru tineret, cronică dramatică sau muzicală, culegere de documente.

Ce-a adus nou în epocă? În primul rînd posibilitatea artistică de a reînvia trecutul fără anacronisme flagrante, îndemînarea în utilizarea tehnicii amănuntului, simţul lingvistic (în ciuda atîtor stîngăcii) aplicat cu precădere formulelor arhaice şi limbii populare vorbite.

Este unul dintre puţinii romancieri români de atunci care ştie să construiască (nu numaidecît în numele antitezei romantice) scene şi tablouri paralele. De asemenea, îşi limitează timpul acţiunii şi nu rare ori înţelege corect raportul dintre timpul real şi timpul literar.

Îşi conduce acţiunea pe două planuri: real şi fictiv; rezolvă problemele dificile ridicate de evoluţia personajelor în aceste două planuri. Personajele au relaţii complexe, conduse cu o îndemînare de dirijor.

În literatura noastră (deşi este greu să dovedim în ce măsură romancierii ce i-au urmat au fost influenţaţi direct de el) romanul lui Filimon rămîne prin puterea de simbol pe care a căpătat-o Dinu Păturică, devenit cap de serie în tipologia romanului românesc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MODALITĂȚI IRONICE ÎN PROZA LUI B. P. HASDEU

ROXANA SORESCU

Bucăți care să respecte regulile unei specii a genului epic Hasdeu a scris foarte puține, mai bine zis numai una, condusă cu surprinzătoare dexteritate, deși, practic, marca un debut. Începutul de roman istoric *Ursita* reprezintă un pas înapoi față de *Duduca Mamuca*, comentariile adiacente acțiunii trădînd pe istoric și pe eseist. În cea de-a doua parte a activității, Hasdeu n-a mai făcut de loc literatură în proză, păstrîndu-și forțele pentru istoria curată, scrisă cu talentul și cu știința construcției care aparțineau scriitorului.

Fragmentele autobiografice, scrise în ruseşte în timpul serviciului în armată, stau mărturie pentru darul observației și talentul sintetizării ei în portrete, dintre care unele memorabile : „Dacă n-ați văzut niciodată pe Schleigel, îl veți recunoaşte după descrierea mea îndată, întîlnindu-l eventual : e un locotenent-colonel de Stat Major, mic, mic, mic, cu o față destul de inteligentă, întotdeauna cu o redingotă pătată de grăsime și cu un chipiu veșnic murdar. Umblă « cu sentiment chibzuit și oprindu-se la răstimpuri », aplicînd la mersul lui vorbele lui Griboedov, și cînd te întîlnește, totdeauna te privește fix, parcă ar fi vrut (sic) să-ți cunoască firea după înfățișare"[1].

Publicată în cîteva numere ale revistei „Din Moldova" (10, 11, 14, 15, 19 din 1863) și rămasă neterminată, căci publicația e suprimată chiar din cauza scandalului provocat de pasajele licențioase ale nuvelei, *Duduca Mamuca* reapare la cîteva luni în „Aghiuță" sub titlul *Micuța*, apoi se tipărește și în volum.

Micuța suprimă pasajele care scandalizaseră opinia publică reprezentată de O. Teodori, G. Mîrzescu și T. L. Maiorescu, în calitate de cadre didactice, și strămută acțiunea din Rusia în Germania. Era omagiul pe care, ironic, Hasdeu îl aduce simpatiilor progermane ale dușmanului său, Maiorescu, și un mod indirect de a cere să fie lăsat în pace, ba poate chiar lăudat, după satisfacerea acestei mici vanități a nemulțumitului.

[1] E.Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B.P.Hasdeu*, Ed. Fundațiilor, 1936, cap. VI, p. 203.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 545–554, BUCUREȘTI, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum spunea un exeget, în *Cele trei zile şi trei nopţi din viaţa unui student* : „Protagonistul... ţine să demonstreze cu reţete de *ars amandi* modernizate — cum poate fi sedusă şi apoi părăsită o fată în mod convenabil"[2]. Tînăra nu e alta decît Maria — Mamuca (Micuţa), fiica gazdei la care se adăposteşte pentru timpul povestirii junele Todiriţă N.N., sau, în versiunea a doua, Ghiţă Tăciune. Inventivitatea demonică a studentului reuşeşte să cucerească în trei zile inima micuţei burgheze, ba chiar să-şi şi mărite protejata cu bogatul baron Rosen, pe care-l lăsase tot timpul să creadă că suspină în numele său. Nu ni se pare de loc că nuvela ar fi „primul manifest radical al realismului critic românesc" [3] şi preferăm s-o interpretăm ca manifestarea cea mai deplină a nemulţumirii şi inconformismului care au marcat romantismul.

Argumentul că strămutarea acţiunii dintr-o ţară în alta demonstrează că ea ar fi „de-o obiectivare şi tipicitate care o puteau face valabilă oriunde" [4] se referă nu la timpul realist, bine determinat istoric, social şi local, ci la prototip, ceea ce, firește, ne duce cu gîndul la clasicism.

De altfel, afară de principalul personaj, tip romantic de om de prisos, toate celelalte caractere au generalitatea arhetipurilor clasice.

Todiriţă (Ghiţă), tînăr şi sărac, trăieşte ca orice burghez, cu cinci feluri de mîncare la prînz, dintre care unul cu aluat, în casa actriţei în retragere Ana Pacht. Junele este prieten cu năsosul baron Rosen, sărac cu duhul, dar altminteri putred de bogat, ca şi cu doctorul Negus, ucigaşul discret al unei iubite incomode, acum proprietarul unui distins salon, în care se scutură buzunarele prea pline. Mediul de burghezie pretenţioasă şi conformistă, fără altă strălucire decît a viciului, nu se bucură de adeziunea lui Todiriţă. El este un intrus (nu numai prin lipsa averii, ci şi prin neadeziune programatică, izvorîtă din luciditatea observaţiei), cu conştiinţa neconformismului său şi cu elanuri justiţiare. Neapartenenţa, frîngerea iluziilor nu sînt însoţite de conştiinţa damnării, nici de deznădejdea adîncă a marilor romantici. Pătruns în cîmpul duşmanului, Todiriţă îl sancţionează cu propriile-i arme, păstrîndu-şi imensa plăcere de a nu fi ghicit. El e în fond un ipocrit, dar ipocrizia sa este de a părea mai necinstit şi mai viclean decît l-a dăruit natura, printr-un fel de mimetism spiritual sub influenţa mediului. Ironia sa nu e nici amară, nici melancolică, temperamentul nu este al unui limfatic, ci al unui jovial care-şi calculează dinainte efectul loviturilor, pentru că ştie că cei din jur nu merită mai mult decît cinstea de a fi înfrînţi în propria tabără. Argumentul juridic pe care îl oferă este deplina libertate a acţiunilor umane, după Bentham. Cînd împrejurările îl conduc spre îmburghezire, cînd reuşeşte să contracteze un mariaj cu zestre, cînd primejdia de a intra în rîndurile disprețuite nu mai poate fi înlăturată, Todiriţă se sinucide. Această sinucidere luminează adevărata faţă a lucrurilor, şi cinismul, lipsa de respect pentru tot ceea ce lumea obişnuieşte să considere sfînt apar drept luciditate.

Primul pas în casa Anei Pacht tînărul îl face pentru a fi primit în societatea cucoanelor, adică pentru a mînca la masa lor. Nici nu pătrunde bine în intimitatea familiei, cînd stăpîna îi dă a înţelege că nu s-ar sfii

[2] G.Munteanu, *B.P.Hasdeu*, E.P.L., 1963, p. 85.
[3] *Ibidem*, p. 84.
[4] *Ibidem*. p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-i arate cît a mai păstrat din focul tinereții. Cum Todiriță n-are gusturi perverse, simpatia se îndreaptă, firesc, către fiică. (Acest pasaj n-a intrigat pe nimeni, el fiind, de altfel, posibil în ordinea naturală a lucrurilor. În prima versiune a nuvelei, la o reuniune de prieteni, eroul povestește o întîmplare similară, dar consumată pînă la capăt. Faptele sînt relatate în linii generale, fără amănunte. Acuzația de imoralitate însă s-a adus. Dezvăluirea intențiilor actriței în prima parte, rămasă în stadiul de propunere, n-a părut nimănui imorală, transpunerea ei în faptă a stîrnit o furtună de proteste.)

Prin urmare, prima observație a lui Todiriță se face asupra șubrezeniei morale a cucoanei. A doua — asupra sărăciei spirituale a ambelor protagoniste, cărora li se aplică imediat remediul, constînd în stringente demonstrații logice asupra identității dintre iepure și curcan sau asupra naturaleții jocului actoricesc lipsit de pasiune, menite să le intrige sau în orice caz să le pună pe gînduri și să le preocupe de persoana protagonistului. Sancționînd limitarea burgheză la discuții despre gustul mîncării și despre impresia produsă de jocul actorilor, Todiriță lucrează și în favoarea scopului său ceva mai îndepărtat, care este transformarea deplină a Mamucăi într-o demnă reprezentantă a clasei sale. Calea adoptată, seducția, este cea mai la îndemînă pentru un tînăr destul de frumos și deloc prost. Este și cea mai răspîndită în literatură.

Domnișoara este crescută cu surogate culturale, fiind nu romantică, ci romanțioasă. Todiriță intuiește interesul ei pentru naturile contradictorii, problematice, inteligențe demonice mascînd mari sensibilități. Ca atare, îi oferă întîi niște argumentații evident ilogice pentru cei ce nu și-au viciat bunul simț prin cultură, o zăpăcește apoi ghicind „marile întrebări" de care e frămîntată.

Domnișoara e sensibilă la cavalerismul-eroic (educația feudală de la pension), deci se înscenează în fața ei o provocare la duel, pe chestiuni de onoare. Nu poate rezista la melodramă și i se oferă una de toată frumusețea. Tînărul, ajutat probabil și de experiența anterioară, dovedește a fi intuit perfect aceste caracteristici, foarte comune de altfel (Duduca e un prototip), și nici una din acțiunile sale nu-și greșește ținta.

„Micuța" se dovedește pînă la urmă foarte adaptabilă, nu face mofturi la căsătoria cu Rosen, sancțiune care-i e aplicată pentru facilitatea ei, dar sancțiune numai pe jumătate, căci baronul nu e numai urît, ci și foarte bogat; ba chiar, ajunsă baroneasă, se indignează cînd află că soțul a avut o legătură cu altă femeie înainte de căsătorie. Cu alte cuvinte, Todiriță și-a atins scopul.

Cît despre mamă, gata să-i probeze tînărului permanența focului sacru, grija sa cea mare este să-și chivernisească onorabil copila, după toate prescripțiile legii burgheze a mariajului. Todiriță are grijă ca această plăcere să nu i se ofere fără scandal și fără ca dezonoarea să fie atestată de martori, pentru a putea fi apoi transformată în chestiune de onoare. Îngîmfat, încredințat că totul se poate obține contra cost, baronul amic este pedepsit prin supunerea la umilințe și la renunțări neobișnuite pentru el. I se pedepsește întîi egoismul vanitos; Todiriță se plimbă prin tot orașul în trăsura lui Rosen, în scopul cu totul frivol de a recapitula amorurile apuse. Rosen vrea să suplinească lipsa calităților fizice prin daruri;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Todiriță face în așa fel încît destinatara să ignoreze existența celui cu „prezentul"; în sfîrșit, baronul vrea să părăsească o femeie pentru alta; i se livrează întîi propria amantă, apoi o femeie părăsită.

Poloneza Victoria, de dragul pungii baronului, îi ignorează formidabilul nas. Todiriță îi strecoară îndoieli și neliniști față de tot ce avea mai sfînt, o lasă apoi pe mîna unui hoț mai dibaci, care o jefuiește de prețul încasat de la nevastă pentru răscumpărarea fostului amant.

Pentru că este singurul cunoscător al intențiilor reale ale tuturor protagoniștilor, Todiriță își permite uneori să le spună deschis ceea ce crede despre ei, ca și cum și-ar oferi o răsplată pentru comedia pe care aceștia îl silesc s-o joace zilnic. Pe Rosen nu o dată îl face să-și judece obiectiv înfățișarea; Victoriei, care-i promite plata în natură pentru readucerea baronului infidel, în loc de complimentul așteptat asupra frumuseții sale, îi oferă un „să presupunem că-i așa, pentru a ne feri de dispute economice politice despre valoarea relativă a 2 000 de fiorini". Într-o foarte savuroasă scenă, Todiriță are suprema ipocrizie de a face exces de sinceritate, vizînd o prostie imediat infirmată de raționamentul următor:

— „Am auzit, domnule, c-ai fi avînd o natură foarte rece, începu duduca.

— Natura mea nu vă place?

— Deloc.

— Atunci nu sînteți femeie.

— Dați-mi voie a nu vă înțelege, domnule filozof.

— Străbunei dumneavoastră, Evei, plăcuse șarpele, cel mai rece din toate ființele. În orice caz, dacă natura mea nu vă place dumneavoastră, am fost destul de fericit pentru ca ea să placă neneacăi matale. Să fi văzut azi-dimineață cu ce ochi dulci...

Cucoana Ana, lîngă care ședeam, m-a pișcat de genunchi.

— De ce mă pișcați, cucoană?"

Jocul dublu n-are farmec decît pentru protagonist, femeile nu gustă deloc mimarea incertitudinii spirituale.

Eroul este deci un inadaptat activ, silit, pentru a putea sancționa, printre lupi să urle ca lupii. El joacă tot timpul un rol, dar detașat de sine, fără să se ia în serios, cum nu merită să fie luați în serios nici cei ce-l înconjură. De aici tonul de zeflemea și de autoironie, care transformă fapte ce, judecate in abstracto, ar părea odioase, în niște farse fără final tragic.

Comentariul liric care însoțește toate acestea, sintetizînd situația, este un vesel elogiu al ipocriziei la care oamenii îl supun pe Demon:

—„Dracul, petrecînd prin lume,
Și-a făcut un groaznic nume:
Toți fugea, fugea, fugea,
Cum de dînsul auzea!

În sfîrșit, de ciudă mare,
El se zise bolnav tare
Și, lungindu-se pe pat,
Pielea popii a și dat!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oamenii, cu bucurie,
S-au grăbit pe loc să vie,
Și-ngroplndu-l cu alai,
L-au trimis departe-n rai!

De atunci, cu-ocaua mică,
El se plimbă fără frică;
Și lucrîndu-și după plac,
Strigă: «Doară nu sînt drac!»".

Cu toată recuzita romantică, autorul aduce un strălucit elogiu lucidității critice. Hasdeu propune aici o atitudine umană universală în fața realității, formația sa scriitoricească este clasică, fiziologia eroului se compune însă din gesturi romantice. De aceea poate nuvela a părut o parodie a romantismului, cum parodie poate părea orice gest privit din perspectiva valabilității generale, adică din afara sferei sale.

Cei față de care studentul se definește, cei care nu există decît prin modul său subiectiv de a-i reflecta, sînt stilizați pînă la reducerea lor la idee. Căci ceea ce propune Hasdeu nu sînt oameni, ci atitudini umane în fața vieții, atitudini care, pentru concretizare, au nevoie de protagoniști, iar aceștia, după consumarea relației fundamentale pe care o ilustrează, pot dispărea din scenă. Micuța este prototipul domnișoarei romanțioase, prostuță, și în fond facilă; mama sa este burgheza cu pretenții de onorabilitate; Rosen — bogatul înfumurat și ridicol, cînd se hotărăște să fie sentimental; Negus (Tucea) — tipul infernal, criminal, cartofor, hoț, folosit de Todiriță drept unealtă a justiției sale (ironie la adresa celor care nu merită instrumente mai oneste). De altfel, credem că Negus are un model real, pe vestitul în Iași dr. Negură (prima parte a numelui este identică, probabil pentru a nu împiedica realizarea ironiei), doctor la adresa căruia Hasdeu strecurase nu o dată aluzii usturătoare. El era medicul curant al cucoanelor (vezi biletul de amor disperat primit din partea nevestei procurorului), prin sublimare însă tipul a devenit literar, iar partea anecdotică nu interesează decît pentru lămurirea intențiilor care stau la baza procesului de creație.

Hasdeu era nemulțumit de mulți „prieteni". Cinstea de a fi țintuit într-o lucrare destinată perenității nu i-a revenit decît unuia, cu care relațiile au fost o viață întreagă ambigue, trecerea de la amiciție la inamiciție înregistrînd salturi bruște. Lui Vasile Alexandrescu-Urechea i se consacră în amîndouă versiunile nuvelei cîte un pamflet. Tonul e vehement, tipul se conturează prin acumulare de infamii și de dovezi de pauperitate intelectuală. În prima versiune profesorul de literatură și ziaristul Vladimir Aleșchin-Uho (sonorității numelui sînt aproape identice, rusescul uho „Ureche" dă și cheia) s-a întors din străinătate plin mai mult de colb decît de știință (aluzie la studiile în Spania ale lui V.A. Urechea). El ține lecții adormitoare, îndepărtîndu-și studenții, scoate cărți care rezumă ce-au spus alții și reviste în care publică articole din *Enciclopedie*. Vorbește în jargon latinist; iar cînd i se anunță un duel, rostește aceste înaripate cuvinte: „Tuați-l, domnule, anihilați-l de pe suprafația pavimentului! Un romantic! Un realist! Ma care e causa duelului?". Lipsa de logică (Un romantic! Un realist!), incoerența și plasticitatea limbajului îl vestesc pe Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A doua versiune îl transformă în Wahlstimme (adică „vocea lui V. Al." = V. Alexandrescu), îl anihilează ca profesor (răzbunarea lui Hasdeu, căruia sforăriile lui V. A. Urechea îi pregătiseră aceeași soartă) și-l transformă în „jurnalist sadea". Biografia îi e pusă sub semnul incertitudinii, individul e un farseur și o canalie. Mai ales o canalie : „Nimine n-a putut afla vreodată unde și din ce părinți s-a născut, sau unde și cînd a studiat, sau ce știa și ce nu știa domnul Wahlstimme. Cînd dumnealui scrise primul său articol într-o foaie periodică oarecare, lumea a citit cele dintîi rînduri, apoi a aruncat ochii asupra iscăliturii și azvîrli numărul ziarului, zicînd numai atîta : « Ce secătură ! »".

Asistăm la un proces tipic pentru Hasdeu : răfuielile cu dușmanii personali sînt subsumate unei idei generale, individul devine reprezentant al unei categorii și cotidianul se transformă în literatură de caracter.

Notabilă rămîne acumularea celor mai diverse mijloace și procedee comice, a căror interacțiune creează atmosfera de neostenită vervă a nuvelei. Inteligența demonică a personajului principal dezlănțuie un lanț de qui pro quo-uri, care amuză copios pe cititorul cunoscător al dedesubturilor mașinațiunii, deci superior oricăruia dintre personaje prin surplusul de informație, care-i asigură detașarea necesară producerii comicului. De obicei qui proquo-ul se asociază cu pierderea adevăratei identități sau cu mimarea alteia. De astă dată, fiecare își păstrează propria personalitate, el fiind altul numai pentru unul dintre protagoniști, indus cu bună știință în eroare de studentul care regizează totul. Situația nu este așadar identică cu încurcătura din *D-ale carnavalului*, cum se spune, căci acolo lipsește forța superioară diriguitoare. Între personajele *Micuței* există permanent un decalaj de informație, pe care numai cititorul îl cunoaște și care pune în postură ridicolă pe cel vizat. Rosen nu știe că darul său pentru tînăra actriță a fost prezentat în numele altuia, Micuța nu știe cine i-a prezentat darul. Rosen crede că a abordat-o pe aleasa inimii lui, partenera știe că baronul greșește, dar ignorează faptul că nici ea nu face decît să joace rolul pe care i l-a hărăzit Todiriță. Cu acest prilej se încetățenește glorios în literatura noastră motivul păcălitorului păcălit. Fiecare dintre eroi, cu excepția lui Todiriță, se socotește păcălitor : Rosen — al Micuței, Victoria — a lui Rosen, Negus — al prietenilor, și fiecare este, la rîndu-i, păcălit : Rosen — de Todiriță și de Victoria, Victoria — de Todiriță și de Negus, Micuța — de Todiriță etc. Cum vedem, păcălitorul universal rămas nepăcălit este studentul. Ceilalți sînt toți transformați în marionete, cu sforile vizibile doar pentru lector. Iar marioneta nu poate fi un tip, căci n-ar mai îndeplini condiția comicului, ci trebuie să fie un arhetip, o mostră de atitudine universală în fața realității.

Mijloacele comice în împrejurări particulare țin de relevarea mecanismului psihic, a rigidității aplicate la intelect, care generează modalitatea denumită metaforic de Bergson „le diable à resort". Jocul cu „Da"-ul și „Nu"-ul din scena petrecută între student, Micuța și mama acesteia ține de această modalitate, folosită aici cu subtext autoironic. Această structurare a intelectului după tipare din exterior face posibilă repetiția mecanică, din zel conformist față de model, precum în următoarea scenă : „ — Tu, prostule, du-te în ulița Lorch ; caută casa nr. 86, întreabă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de doamna Victoria Przikszewska, dă-i în mînă, auzi, în mînă, această scrisoare, cerînd să răspunză. Ce ți-am spus?

— Că-s prost.

— Adevărat; ș-apoi?

— Ca să mă duc în ulița Lorch.

— Minunat! Mai departe?

— Să mă duc mai departe?

— Ba spune mai departe!

— Să caut casa nr. 68.

— 86, gogomanule.

— 86, cuconașule.

— Și ce să mai faci?

— Să-ntreb pe doamna Chiftoria Sicșicșicska.

— Victoria Przikszewska, măgarule!

— Chiftoria Sicșicșicska, cuconașule".

Procedeul va fi larg utilizat de toți comediografii noștri, fiind de altfel și destul de facil, întrucît se aplică mai ales la formule de limbaj și și nu cere invenție epică, precum păcălitorul păcălit, de exemplu.

Hasdeu anticipează pe Caragiale și prin capacitatea caracterizării prin limbaj. Vocabularul Micuței e redus la cîteva locuri comune, al baronului Rosen mărturisește sărăcia intelectuală prin utilizarea aceleiași repetiții, sugerînd în etapa de început obsesia posibilității de a i se împlini dorințele, prin revenirea nefirească a verbului „a putea" în epistola către Todiriță. Scena despărțirii Victoriei, mascată, de Rosen acumulează diminutivele și semnele arderii sentimentale interioare, precum numai Caragiale o va face:

— „A revedere, amorașul meu; pînă la viitorul bal mascat.

— Cum? Pînă-atunci nu ne-om mai întîlni, îngerul meu?

— Nu știu; nu pot făgădui; nu atîrn de mine.

— Neomenosule! Cum să nu ai tu milă de patima mea, de focul meu, de chinul meu, de...".

Scrisoarea nevestei procurorului este din aceeași familie a reproșurilor mari pentru fapte mici, a transformării cotidianului în grozăvie, fără nici un suport interior, ilustrînd contradicția dintre aparență și realitate: „Tiranule, văz cum mă răsplătești pentru sacrificiile mele. Iată o săptămînă de cînd nu mai vii" etc. Un model rămîne notița strecurată de Wahlstimme în ziarul său. Limbajul bombastic, acoperind o evidentă minciună, infatuarea și transformarea nenorocirii altuia în prilej de profit premerge celor mai realizate tipuri caragialești: „... Noi deplîngem această catastrofă, cu atît mai mult că nenorocitul june moldovalah a fost un amic intim al nostru și un admirator sincer al ideilor noastre politice".

Nu lipsesc aluziile răutăcioase la stările de lucruri din vremea apariției nuvelei. Nu sînt iertate nici latinismul lui Cipar, care ar zice „sepsul", în loc de „sexul" frumos, nici filozofia lui Maiorescu, căci, uitîndu-se în oglindă, Todiriță zice „ca junele d. Maiorescu, filozoful de la Banca Moldovei: lumea este o iluziune"; nici considerațiile pretențioase despre natura dual a omului, concretizată mecanic în împărțirea inimii în două emisfere A — bună și B — rea (cărora li se face și schema).

Cît privește natura primordial bună a omului, visul lui Todiriță oferă o întîmplare simbolică: dorind să învețe să fie bun, eroul pornește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spre Tibet, la Ivan de Fellow, vestit pentru neprihănirea sa. Ivan stă pe o stîncă de marmură albă, pe care scrie „cu ortografia ardeleană : Ici lumina predominarea bunetatei...". În gură îi pică fructe dintr-un arbore și șampanie dintr-o cascadă. Cînd eroul vrea să guste și el din răsplata bunătății lui Ivan, primește o palmă care-l azvîrle la picioarele stîncii. Ideea rousseau-istă e combătută alegoric, relevîndu-se imposibilitatea generozității atîta timp cît lupta pentru existență rămîne un principiu vital.

Ironia, acceptarea aparentă a unei realități în scopul relevării contradicțiilor ei interioare, se aplică mai ales la cunoștințele de natură livrescă ale autorului (precum bipolaritatea ființei umane sau ortografia etimologică) sau la evenimente reale, fără consecințe fatale pentru viața societății. Cînd însă tipul reprezintă, prin extindere sau prin adîncimea greșelii, o primejdie publică, cînd acțiunile sale sînt profund dăunătoare, modalitatea care i se aplică este cea sarcastică. Sarcasmul permite autorului să-și dezvolte atitudinea personală, să pedepsească exemplar prin dezvăluirea adevăratelor mobiluri ale acțiunilor. O excelentă pagină de pamflet, interpretată adesea drept cinism, ilustrează motivele pentru care povestitorul nu și-a denunțat prietenul criminal : „Ca acuzator al doftorului, în cazul de față în loc de a cîștiga în opinia publică, oare nu voi fi eu încă bănuit pentru nefașonabila mea familiaritate cu nește cusutorese ? Și apoi, oare judecătorul nu mă va întreba : de ce n-ai cercetat rețeta lui Negus chiar cînd ai auzit cuvintele lui ?". Acuzația se îndreaptă împotriva opiniei publice atente nu la crimă, ci, obișnuită doar cu acțiunile interesate, la mobilurile denunțului. Adaptabilitatea personajului la mediu e deplină, altfel el și-ar pierde valențele comice, și această adaptabilitate cere ca secretul crimei să fie transformat în mijloc de șantaj al criminalului. Pentru rigurozitatea logică a lui Hasdeu, o mare bucurie era sublinierea contradicțiilor din afirmațiile adversarului, care, prin supralicitare fabuloasă, se transformau în armele cele mai de temut. Nu altfel va proceda Caragiale. Hasdeu este însă în stadiul de început, cînd alături de expresia ironică se expune și adevărata stare de lucruri, procedeu util probabil pentru un public neexperimentat, dar care astăzi scade din valoarea pamfletară a bucății. Astfel, Wahlstimme editează : „1. O revistă politică interioară, al cărei înțeles era că : dacă nu mă veți asculta, veți pieri. 2. Un articol de fond, care voia să zică : Veți pieri, dacă nu mă veți asculta. 3. O revistă exterioară, în care se afirma, pe baza depeșelor telegrafice sau a foilor străine celor mai verifice, că, bunăoară, Garibaldi a încetat din viață. 4. Corespondențe, adică minciuni iscălite de către autorii lor, ceea ce dovedește, orișicum, un mare curaj moral. 5. Îndemnări de a subscrie în favoarea, de pildă, a beduinilor, cari n-au mijloace de a înființa o operă în centrul Africei ; dar mai adevărat numai în favoarea redacțiunii". Glumele licențioase, multe eliminate la a doua redactare, fac parte din caracterul eroului, ireverențios față de toate formele de manifestare a conformismului burghez, inclusiv palida conversație întreținută de bunele maniere.

Capacitatea de a se ridica de la particularul cotidian la generalitatea literară face din cîteva ocazionale scrieri ale lui Hasdeu bucăți de proză literară de inspirație realistă. Talentul este de portretist, pe linia fiziologiilor descinse din *Caracterele* lui Teofrast și La Bruyère. Uneori se închipuie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și o intrigă, cam șubredă și vizibil însăilată, cu rostul de a servi drept pretext satirei. Astfel, un tînăr, Flutur, se îndrăgostește de Smărăndița, sora unui camarad de școală [5]. Vrea să-i trimită o scrisoare, dar nu știe cum să înceapă. Unui pedagog i se face milă și compune următoarea epistolă : „Îngerule sufletului meu ! Te iubesc de cînd te-am văzut. Dragostea mea nu se mai poate tăinui în fundul inimii. Răspunde-mi măcar un cuvînt sau disperarea mă va duce la sinucidere. Al tău pentru eternitate și mai mult, Ghiță". Și vorbele umflate, și utilizarea incorectă a cuvintelor cărora nu li se cunoaște decît aproximativ semnificația ne duc cu gîndul la Caragiale. V. Alexandrescu, căruia Flutur îi arată scrisoarea, înlocuiește pe „iubesc" cu „am" și pe „dragoste" cu „amor", prilej de ironii antilatiniste.

Se pare că în vremea aceasta Hasdeu, observînd cît de repede se trădează în scris cultura și caracterul, făcea colecție de epistole (*Duduca Mamuca* conținea vreo patru). În nr. 5, 1863, din „Aghiuță" se publică o scrisoare autentică a unui sergent major, misivă care demonstrează cît de aproape de realitate se afla Rică Venturiano : „Angelul meu ! Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocire a te videa... Scumpa mea ! Te rog deacă vroiești să pui capăt sufirinților meli să-mi dai rezultatul cît mai curînd la aceasta pentru a mă putea bucura și eu, pe care rezultat îl aștept cu cea mai mare și mai vie bucurie".

Iancu și Ioniță [6] și *Lumea aristocratică* [7] sînt anecdote transformate în povestiri moralizatoare. Intriga este de farsă : soția necredincioasă care-și comercializează grațiile e plătită de prietenul casei cu bani împrumutați de la soț (*Iancu și Ioniță*) ; tînărul elegant și încrezut de care se îndrăgostește o duducă, crezîndu-l lord englez, este de fapt bucătarul neprețuit al logofătului Brînză-bună. Rămîn și de aici cîteva portrete cu intenții satirice, dezvăluind în ce măsură aparențele confecționate pot induce în eroare asupra adevăratului caracter. Bucătarul își face apariția în trăsură : „El era îmbrăcat după cea de pe urmă modă. O stecluță, așezată pe ochiul drept, între părețele nasului și sprînceană, da fizionomiei întregi expresiunea cea mai aristocratică. Nește ghete de glanț desemnau grațioasele forme ale unui picioruș de beizadea. O mînă subțire și trasă, ca ale (sic) unei cuconițe cochete de sub învelitoarea mănușei de culoarea pale".

Un tip bucureștean [8], *Domnul Nae* [9], *Egoarhistul* [11] sînt portrete făcute chiar în maniera clasică, enunțîndu-se întîi trăsătura de caracter, ilustrată apoi cu cîte o ispravă de-a individului. Matache Țiganul își zice „cocon", socotind că are drept să se boierească de vreme ce și boierii adevărați sînt „coconi numai în teorie" ; deschide o școală, deși e analfabet, căci „și boierii și deputații sînt scutiți de a ști ceva. Cîți miniștri și cîți deputați au cîrmuit țara întreagă fără ca să știe ceva, ș-apoi eu să nu cîrmuiesc măcar o mahala ?". Paralelismul critic cu situația țării face ca satira să se exercite concomitent asupra a două obiective.

---

[5] *Crucea și icusarul*, „Aghiuță", nr. 2, 1863.
[6] *Iancu și Ioniță*, în „Buciumul", 1863, p. 383.
[7] „Aghiuță", nr. 13, 1864.
[8] Ibidem, nr. 23, 1864.
[9] „Satyrul", nr. 16, 1866.
[10] Ibidem, nr. 16, 1866.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Domnul Nae e pisălogul tenace care dă năvală peste om cînd doarme, cînd scrie, cînd îşi aranjează afacerile. El este inventat pentru ilustrarea proverbului „unde sînt doi cu el se face (sic) trei".

Caracterizări memorabile ale unor tipuri din societatea bucureşteană se mai află ici şi colo chiar în articolele de polemică politică, precum această ţintuire a burghezului: „Însuşirea caracteristică a unui Burtă-verde este de a fi pururea şcolar, de a avea toată viaţa sa un profesor, de a crede orbeşte în toate braşoavele cîte i le vinde lui acel Pitagora şi de a le revinde apoi altora, ca o sacră dogmă, ca un mister mai presus de raţiunea umană, ca cuvîntul lui Dumnezeu rostit de proorocul său"[11]. În concluzie, proza lui Hasdeu îmbină original acţiuni de factură romantică cu tipologii clasice. Modalitatea ironică, trebuie s-o recunoaştem, este numai incidentală. Perseverenţa ar fi dus poate la bune rezultate, dar autorul a preferat să-şi cheltuiască energia în producţii mai repede utile.

[11] *Ce vrea Caimata*, „Aghiuţă", nr. 24, 1864.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TITU MAIORESCU.
PORTRET INTERIOR DESPRINS DIN „ÎNSEMNĂRI ZILNICE"

DORINA GRĂSOIU

„Un jurnal, un document, îmi pare mult mai interesant, mai expresiv decît o operă de artă care nu este decît un document ornat sau un document scos în afară de viaţă. De asemeni, cînd jurnalul aparţine unei mari personalităţi publice, revelaţiile vieţii sale sociale sînt mai expresive, mai semnificative decît personalitatea sa publică, mascată"[1], afirma Eugen Ionescu la apariţia primului volum din *Însemnări zilnice* ale lui Maiorescu.

Început la 15 ani (1855), jurnalul cuprinde întreaga viaţă a lui Maiorescu (cu excepţia anilor 1859 — 1866), cele din urmă pagini sînt scrise de Olga Neuman, care l-a îngrijit în ultimele zile ale vieţii.

Deşi mai toţi cercetătorii sînt de acord că jurnalul n-a fost scris cu scopul de a fi publicat, pentru aceasta pledînd şi vîrsta la care a fost început, au existat totuşi şi păreri care i-au contestat spontaneitatea. G. Călinescu, în capitolul despre Maiorescu din *Istoria literaturii române...*, nota : „E acum la el o blazare romantică. Caietele sale de *Însemnări*... consemnă asta, dar aceste caiete au fost gîndite pentru a fi citite de urmaşi : se simte compoziţia".

Acelaşi text a surprins exact contrar pe M. Sebastian, care în 1940 comenta în „Revista Fundaţiilor" jurnalul lui Maiorescu : „Jurnalul lui Titu Maiorescu e un document, dar nu este o operă. În genere este în orice jurnal de scriitor un anumit trucaj, mai mult sau mai puţin involuntar. Gîndul că acest jurnal poate deveni cîndva public alterează, fără îndoială, caracterul lui de convorbire strict intimă şi exercită asupra scriitorului o cenzură, conştientă sau nu. Ceea ce apără jurnalul lui Titu Maiorescu de această subtilă şi trădătoare ispită, ceea ce îi garantează în mod neîndoios caracterul absolut privat este lipsa de frumuseţe literară"[2].

---

[1] E. Ionescu, *Cronica literară : T. Maiorescu „Însemnări zilnice"*, publicate *cu o introducere, note, facsimile şi portrete de I. Rădulescu Pogoneanu*, vol. I (1855—1880), (Ed. Socec, 1937), în „Facla" an. XVII, nr. 1816, 15 febr. 1937.

[2] Mihail Sebastian, *Titu Maiorescu şi „Jurnalul" său*, în „Revista Fundaţiilor", an. VII, nr. 3, 1 martie 1940.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 555—565 BUCUREŞTI, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În mod evident, existența jurnalului a fost una din marile surprize pe care Maiorescu a rezervat-o posterității. Scris nu dintr-un exces de viață interioară, de prea plin sufletesc, ci dintr-o necesitate de autocontrol și de disciplinare a elanurilor tinereții, jurnalul devine cu timpul o consemnare neutră a tuturor lucrurilor mărunte care umplu o viață. Dacă la început evenimentele erau comentate, însemnările lăsînd să se simtă zbuciumul adolescentului, anii au pus o surdină entuziasmului sau disperării, însemnările devenind laconice.

Surprinzător pentru toți a fost, mai ales, primul volum al *Însemnărilor...*, care dădea la iveală o fire complexată, exaltată chiar, în dorința de afecțiune și prietenie, scris cu neașteptate efuziuni și izbucniri. Aceste prime manifestări fac de fapt dovada că personalitatea nu i-a ieșit numai dintr-o structură, cu care a avut norocul de a se fi născut, ci a fost și opera unei discipline, a unei îndelungi modelări.

În orice caz, jurnalul nu a fost conceput pentru a fi publicat, chiar dacă Maiorescu s-a gîndit mai tîrziu și la acest lucru. Spunem asta bizuindu-ne pe testamentul său, întocmit la 23 ianuarie 1916, în care-și exprima ultimele dorințe: „De manuscriptele ce se vor mai găsi la mine, după multele ce le-am ars, vă dispune fiică-mea Livia (Dymsza) sau, în lipsa ei, dl. și dna. Racottă, în înțelegere cu amicii literari: Iacob Negruzzi, Simion Mehedinți, dnul și dna Rădulescu-Pogoneanu. Poate unele manuscripte („jurnale", scrisori literare și politice) ar fi de hărăzit Academiei Române".

Apărut ca un instrument de autocontrol, de introspecție și analiză, jurnalul a existat (în primii ani sigur) și ca un mijloc de confesiune, răspunzînd unei necesități de intimitate, de dialog cu sine. Deși organic Maiorescu era un tip echilibrat, fiindu-i proprie modalitatea critică și față de sine și față de alții, mai avea în adolescență un anume „balast" sentimental, o anume exaltare pe care și-o interzicea riguros. În jurnal sînt pagini — mărturii ale acestui criticism propriu lui Maiorescu, care, înainte de a se aplica altora, se exercită necruțător asupra celui în care s-a născut: „31 decembrie 1857... În schimb, o greșeală care poate să fi născut din (ce-i drept, nu de invidiat) voința mea de a fi erudit, e obiceiul meu, s-o spun scurt: de a minți! Ce-i drept, fac asta în lucruri neînsemnate, inofensive, dar lucrul ăsta este, totuși, și cu atît mai mult nedemn, meschin. De ex. spun adesea că am studiat cutare ori cutare lucru în timpul nopții pe cînd adevărul e că-l citisem ziua; cînd intră cineva în cameră, vreau să mă găsească îngropat în cărți; și alte copilării de felul acesta. Asta va trebui neapărat să înceteze de azi înainte"[3]. Nu numai în perioada tinereții, dar și mai tîrziu Maiorescu se va supraveghea cu-n ochi sever, notînd cu amărăciune în jurnal rarele sale izbucniri:

„26 *august*/7 *sept. 1891 vineri* ... Eu sara la cină la hotel Hungaria alb de violență cu un kellner, dar numai 1/2 de minută. Foarte regretabil și cred că nu se va mai întîmpla"[4], sau „*Vineri 5/18 mai 1900*. Eu azi scenă violentă cu Christos Zappas, căruia i-am aruncat angajamentul său pentru 10 000 frci rupt în coș și l-am dat afară. Sunt totdeauna adînc nemulțumit de accesele mele de violență. Se întîmplă rar, trec uneori 2—3 ani de zile fără

[3] *Însemnări*, I, p. 86.
[4] Caiet 14 (cota B.A.R. 3655), fila 8.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

așa ceva, dar de cîte ori se întîmplă, mi se cutremură inima și sunt foarte nemulțumit de mine"[5].

Asistăm deci la modelarea unui caracter, care s-a conturat încă de la început clar, prefigurînd în adolescent personalitatea omului matur, modelare făcută de însuși Maiorescu. Privit așa, jurnalul pare a fi un Bildungsroman, în care eroul și mentorul este unul și același, Maiorescu exercitîndu-și vocația de mentor în primul rînd asupra sa.

Încă de la primele pagini te întîmpină un tînăr care știe foarte bine ce vrea („15 novembrie 1856... Mă cuprinse iarăși acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atît de des, acea desperare că sunt încă necunoscut, acea voință de a sparge barierele" [7]), intuindu-și cu precocitate destinul („31 decemvrie 1857. De cînd am ajuns să fiu pregătit în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă, pe de o parte sunt bucuros că a încetat această ocupație neserioasă; pe de altă parte, poate și din cauza asta, devin ,din zi în zi mai rece, pentru cei mai mulți din jurul meu mai indiferent" [8]).

Acum se conturează liniile majore ale devenirii lui, care prin rigoare și autoanaliză se vor fixa.

Deși aparent paradoxal, dacă vieții lui Maiorescu ar trebui să-i găsim un motto, acesta n-ar putea fi decît aforismul lui Goethe: „Ni se duce tot cîștigul vieții cînd nu ne putem împărtăși altora."

Nevoia de prelungire în alții s-a manifestat atît în planul individual, cît și în cel social. (Facem distincția pentru că la Maiorescu stilul interior și cel public au avut interferențe, uneori s-au subordonat, dar foarte rar s-au suprapus.) Am spus paradoxal, convinși că pînă la apariția *Însemnărilor*... puțini ar fi crezut că „glacialul", „aulicul" Maiorescu a suferit de singurătate, a jinduit după prietenie, a fost la un pas de sinucidere.

Această „neghioabă imposibilitate de a se bucura singur de ceva" l-a făcut ca încă din perioada Theresianum să treacă prin adevărate crize de claustrare și nu pentru că ar fi fost un însingurat, ci tocmai pentru că-și dorea o comunicare cu oamenii, care-i era însă refuzată cu o nedumerită ridicare din umeri: „15 iunie 1858... Dar așa cum e acum mi-este insuportabil: n-am acum cu adevărat pe nimeni, deși mă port prietenește cu mulți. Vorba lui Spinoza «Dacă iubești pe Dumnezeu, nu trebuie să te aștepți ca și el să te iubească» e în contradicție cu întreaga mea ființă. Poate eu sunt prea puțin cultivat; sau este egoism? vanitate? Nu, asta nu; sunt adese momente în care simt pînă în fundul sufletului că pentru Welserscheimb, de exemplu, aș fi în stare să jertfesc aproape totul. Iar el?"[9].

Uneori zbaterea neputincioasă a copilului de a se face înțeles și iubit devine dramatică: „5 august 1858 ... dar oamenii, oamenii cari îmi sunt aproape, soru-mea mă numește un rece realist, un sistematic. Eu rece și realist, realist? O, doamne, doamne, de ce nu existi?"[10].

---

[5] Caiet 21 (B.C.S.), fila 34,

[6] Vezi Al. Paleologu, *O lecție de finuță intelectuală*, în „Contemporanul", nr. 26 (1081), din 30 iunie 1967.

[7] *Însemnări*, I, p.53.

[8] *Însemnări*, I, p. 86.

[9] *Însemnări*, I, p. 99.

[10] *Însemnări*, I, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zbuciumul nu se va curma odată cu adolescența, ci se va prelungi și-n viața omului matur, producînd dezechilibre care-i amenință existența : „Luni 9 august 1882. Nu trece nici o zi în care să nu simt disonanța între orice fibră a sufletului meu și cel al soției, și, din nenorocire, și al fiicei mele. Făcînd cu totul abstracție de cine are ori n-are dreptate, ci numai ca dispoziție sufletească organică. Se prea poate că adesea ele să aibă dreptate, iar eu să nu am—dar ce mi-e mie asta? Cu mine, așa cum sunt făcute ele, ele nu se potrivesc... Și, astfel, trag mai departe la lanțul de sclav al vieții mele și sunt condamnat să vreau să zbor și să cad iarăși la pămînt, din cauza greutății de plumb. Sfîrșitul devine mereu mai pustiu"[11].

Iată-l deci pe Maiorescu la 1882—un om neînțeles, profund nefericit și decepționat. Pornind de la astfel de însemnări, Eugen Ionescu concludea pe bună dreptate în articolul său despre Maiorescu : „În orice caz, ceea ce trebuie reținut din jurnalul lui Maiorescu e faptul că era un om adînc nefericit"[12].

Însemnările rămase nepublicate dau la iveală însă un Maiorescu în sfîrșit liniștit, senin, măcar în viața intimă, înțeles pe deplin de o ființă apropiată lui : Anicuța Rosetti (Gi, cum o numea el) ; „Sîmbătă 30 septembrie/12 octombrie 1889. Am terminat azi și recitirea „Aforismelor" lui Schopenhauer cu Anicuța, fără a cărei inteligentă colaborare n-ar fi avut traducerea mea nici acum caracterul propriu al limbei române"[13], sau „Duminică 31 august/12 septembrie 1897 Viena :... Deodată observă Anicuța că și-a pierdut cheile geamantanelor din buzunarul descusut și mîine e să plecăm și-acum sunt încă toate trei închise fiindcă erau pe 3/4 lucrurile deja așezate în ele. Anicuța era să înceapă a fi dezolată, dar eu foarte vesel și liniștit i-am scos grija din cap cu observarea că mîine dis de dimineață (înainte de a se scula ea din pat) o să-i aduc un lăcătuș să deschidă mai întîi, ca să-și termine bagajele de plecare și pînă cînd plecăm (2 1/4) se vor face și cel puțin două chei nouă. Sara veseli pichet. Așa se petrec lucrurile între noi doi totdeauna. Cînd sunt eu neliniștit (d. e. cînd uitasem în trăsură socotelile Rectoratului, sau griji de proces) mă liniștește ea, desigur și vice-versa. *Niciodată* nu e ceartă sau emoție la noi pentru pierderi sau stricăciuni de obiecte, pentru bani sau așa ceva. De aceea și trec luni de zile fără nici o umbră, fără nici o minută de nori între noi"[14], sau „Sîmbătă 26 ianuarie/8 fevruarie 1913... Mîngîierea și sprijinul meu este Gi. Important sufletește că Gi și-a văzut rana cicatrizată, nu s-a îngrozit, s-a caracterizat cu melancolie că e «mutilée», dar știe că-mi este cu atît mai dragă"[15].

Din păcate, lipsa unei prietenii adevărate n-a fost suplinită prin nimic. În 1908, făcînd un trist bilanț al „prietenilor" — tineri de care Maiorescu s-a apropiat și pe care i-a ajutat, nota : „Luni 27 oct./8 nov. 1908 ... După ei o oră Duiliu Zamfirescu, grețos în închipuirea lui de prost grandiloc asupra politicei externe. Și pe acest «sot» îl credeam multă vreme «bon-enfant» de inimă. Sunt antipodul lui Richard III : pe acesta îl chinuiesc

[11] *Însemnări*, II, p. 106.
[12] Eugen Ionescu, *Cronica literară*, în „Facla", an. XII, nr.1816, 15 februarie 1937.
[13] *Însemnări*, III, p. 178.
[14] Caiet 18 (cota B.A.R.—3659), fila 20.
[15] Caiet 32 (cota B.A.R.—3666), fila 61.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stafiile din trecut ale celor omorîţi de el, pe mine stafiile din prezent ale celor înviaţi de mine (Duiliu, Pomp. Eliad, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, mi-e teamă şi de Mehedinţi şi de Pangrati)"[16].

În plan social, nevoia de prelungire în alţii se concretizează prin vocaţia sa didactică, pentru că într-adevăr se poate vorbi de o vocaţie. Intuită cu aceeaşi precocitate, ea s-a manifestat tot atît de timpuriu ca şi cea de critic, adică din anii Theresianum: „27 ianuarie 1857... Pe K (utschera) îl învăţ flautul; merge bine; pe Ozegovich englezeşte; progrese bune"[17].

Mai tîrziu, cînd devine profesor, notează cu grijă zilele sale de curs, afluenţa la prelegerile ţinute la facultate: „Miercuri 1/14 noemvrie 1906... Azi la 5 1/4 — 6 1/2 la Universitate prima lecţie de Ist. filozof. contimp. franceze în noul an şcolar. Cu Anicuţa. Aceeaşi enormă afluenţă, un student leşinat de căldură. Nu simt încă nici o slăbire în vioiciunea expunerii, nici vreo creştere a oboselii după curs"[18].

Cu multă satisfacţie va înregistra şi succesele studenţilor săi: „Sâmbătă 10/23 mai 1903 ... Prima lecţie de probă a lui M. Dragomirescu asupra «geniului creator în artă», apoi 51/4 - 71/2 examen de Logică... 14 candidaţi, în parte surprinzător de buni: se vede că a încolţit sămînţa sufletească (elevi ieşiţi de la I. A. Rădulescu şi Litzica). Adîncă mulţumire[19], sau: „Miercuri 25 ian./7 fevr. 1906 ... Mîine, poimîine şi Sîmbătă 6 examene orale de licenţă. Bun examen în scris al poetului nostru Panait Stanciov, toate trei bilete albe. Cap filozofic"[20].

Elocvente sînt şi paginile din ultimii ani, unde-l întîlnim bătrîn şi singur (în urma pierderii soţiei), dar ţinînd încă prelegeri de filozofie şi citind literatură—e drept, de data aceasta în faţa unui auditoriu feminin şi foarte tînăr: „Luni 1/14 dec. 1914—Bucureşti... de la 2 3/4—4 ore cetire «Norocul» «Pescuirea» şi ceva din Pillat şi Eminescu. Lipsea Noemi, dar era Ninetta Duca"[21].

„Marţi 2/15 dec. 1914 2 3/4 — 4 cetire cu nepoatele din Leopardi, Pillat, articolul Eminescu din „Timpul" de la Apr. 1882 contra lui N. Xenopol. Era Noemi, dar lipsea Ninetta"[22].

„Miercuri 3/16 dec. 1914 ... Pe la 11 1/4 la Bolintineni. De la 2 3/4 la 4 ore cetit cu fetele (minus Noemi, plus Ninetta) cîteva poezii Lenau şi Pillat, apoi Slavici *Popa Tanda*"[23].

„Joi 4/17 dec. 1914. Buc.... de la 2 3/4 — 4 cu fetele (şi Ninetta, fără Noemi) prima satiră de Eminescu şi «Făclia de Paşti» a lui Caragiale"[24].

„Duminică 7/20 dec. 1914 Bucur.... 2 3/4 — 4 1/4 cu fetele toate (şi Noemi şi Ninetta) citesc 24 pag. din „Amintirile" lui Creangă (...) şi ceva ffie (infinitul numărului în plus şi în minus, prin urmare alt izvor de cunoaştere decît sensurile, imposibil monismul)"[25].

---

[16] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 16.
[17] *Însemnări*, I, p.60.
[18] Caiet 26 (B.C.S.) fila 41,42.
[19] Caiet 23 (B.C.S.), fila 50.
[20] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 67.
[21] Caiet 37 (B.C.S.), fila 24.
[22] Ibidem.
[23] Idem, fila 25.
[24] Ibidem.
[25] Idem, fila 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din aceeaşi necesitate de dăruire se naşte şi înclinaţia sa de mentor; concretizată nu doar prin activitatea de la Junimea, ci începînd din anii formaţiei sale la Theresianum, se continuă pînă aproape de sfîrşitul vieţii. La 10 iulie 1857 nota: „... Pe de altă parte, se vede că aşa-numita «şcoală filozofică» se tot măreşte, Welserscheimb e acum «şcolar» de ai mei şi Rylski, un copil sărac şi părăsit de acasă, pentru care tocmai acum fac o colectă conchisă «fără ca să ştie el nemica»[26]. O astfel de însemnare permite pe drept cuvînt lui E. Lovinescu să identifice în această „şcoală filozofică" viitoarea Junime în embrion şi chiar chetele discrete de care s-au folosit mai tîrziu Eminescu şi Xenopol.

Darnice în ceea ce priveşte activitatea sa de mentor al Junimii, *Însemnările* ... păstrează sinceritatea impresiilor de moment, entuziasmul pentru valoarea unei creaţii deosebite, permiţînd chiar refacerea traiectoriei devenirii unei capodopere ca *Luceafărul.*

„Vineri 8/20 oct. 1882 ... Sara «Luceafărul» lui Eminescu. Cu el şi Anette şi familia mea cetit, corectînd"[27].

„Joi 28 oct./9 nov. 1882 ... se ceteşte «frumosul Luceafăr» al lui Eminescu, şlefuit"[28].

La sfîrşitul lui 1882 poezia e scoasă în lume, Maiorescu citind-o acasă la Al. Ştirbei.

Miercuri 12/24 ian. 1883 — Luceafărul sparge graniţele naţionale „...cetit traducerea germană a «Luceafărului» de Mite"[29].

Întîmplări mai puţin cunoscute sau în orice caz mult timp uitate se dezvăluie în *Însemnări* ..., surprinzînd cititorul prin bunăvoinţa şi dezinteresul care le-a generat. Astfel, în aprilie 1879, Maiorescu pleca la Viena cu Clara, Livia şi ... Caragiale „pentru care, spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet şi în orice caz voiam să-l pun în situaţia de a vedea Viena (întîia privire asupra civilizaţiei pentru el)". (1/13 apr. 1879)[30]. În duminica Paştilor „la Burgtheater *Visul unei nopţi de vară* spre cea mai mare bucurie a lui Caragiale".

În martie 1890, aflîndu-se la Praga, nota împăcat în jurnal: „Miercuri 28 martie/9 aprilie 1890. Cumpărat cărţi indice pentru Coşbuc"[31].

Solicitudine va depune Maiorescu întotdeauna în relaţiile cu amicii săi literari ,confirmarea făcînd-o o dată în plus însemnările needitate.

„Luni 11/24 aprilie 1905. Cer posomorît. Dimin. la 6 ore deabia +4 1,2 R. Mă mai ţine aici Academia, ultimele două sau trei şedinţe. Cetirea traducerii «Şoimilor» lui M. Sadoveanu de Dra. Szekulis—mai am să o termin şi să mă ocup de instalarea (ajutor finanţiar), tuberculosului poet Stanciov—Cerna la Sinaia (Dr. I. Cantacuzino îl introduce prin doctorul local Mamulea în spitalul de acolo)"[32].

---

[26] *Însemnări*, I, p. 74.
[27] Idem, III, p. 127.
[28] Idem, II, p. 133.
[29] Idem, II, p. 149.
[30] Idem, I, p. 322.
[31] *Însemnări*, III, p.211.
[32] Caiet 25 (B.C.S.), fila 22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Joi 15/27 decembrie 1905 ... Cînd erau membrii politici la mine, a venit şi M. Sadoveanu (în altă odae), căruia i-am dat exemplarul meu din «Şoimii» cu cîteva însemnări de modificări pentru a doua ediţie"[33].

„Luni 16/29 ianuarie 1906. Sculat la 5 3/4, ras, îmbrăcat, gimnastică, exerciţii de scris. Apoi vreau să scriu reportul academic pentru premierea poeziilor lui Octavian Goga. Ieri la mine între 3 şi 4 Nicu Filipescu şi N. Iorga, apoi *dra.* Alice Călugăru, care mi-a cetit mie şi Anicuţei cîteva poezii nouă—talent pronunţat"[34].

„Luni 23 ian./ 5 fevr. 1906. Aseară la masă la Seveştii cu Sideri-Coraliţa, Bolintineanu—Zoe. După masă şi Alexandrina. Am cetit darea mea de seamă despre poeziile lui Octavian Goga şi 3 poezii Alice Călugăru (între care Tziganii). Emoţie adevărată. Dra. Călugăru fusese între 3 şi 41/2 ore la noi cu poezii pe care le-am îndreptat împreună"[35].

„Vineri 21 nov./4 dec. 1908 ... La Barbu Delavrancea să-l îndemn să primească propunerea directorilor de licee (Litzica etc.) să ţie la 24 ian. 1909 discursul festiv la jubileul de 50 de ani al alegerii lui Cuza Vodă şi pentru Muntenia. I-am propus şi cetirea nouei sale drame (în 4 acte, Ştefan cel Mare) la mine cu invitări de dame, *dacă* îi pare lui că aşa ceva poate folosi în mod mai convenabil interesului pentru dramă. Precedente cu Alecsandri şi Caragiale"[36].

Privit doar sub acest aspect, Maiorescu este redus la un spirit caritabil şi atît. Însă nevoia sa de afecţiune este dublată, curios, de o luciditate şi un criticism necruţător. Autoritatea morală de a-i judeca pe alţii Maiorescu a căpătat-o prin severa autoanaliză pe care şi-o face cu orice prilej. Începute de timpuriu, notaţiile incisive la adresa colegilor de şcoală devin cu timpul însemnări penibile, surprinzînd prin insistenţa cu care sînt reţinute.

Deşi „elev" de-al său la Theresianum, Paravicini e caracterizat aşa: „23 octombrie 1857 ... Paravicini, un cap slab, fiindcă îl măgulește faptul de a fi numit «filozof» chiar în «batjocură») sau despre alţi colegi «Löhner fiindcă a fost luat în bătaie de joc de ceilalţi, Löwenfeld fiindcă e un băiat simplu, dar foarte amabil"[37]. Despre Caragiale nota deseori: „Sâmbătă 27 nov./9 dec. 1882. Aseară cetit actul I din opereta «Hatmanul Baltag» de Caragiale şi Negruzzi, cu ei toţi. Foarte amuzant. Caragiale cam neruşinat cu ceilalţi"[38] sau „Duminică 4/16 martie 1884; ... Joia trecută s-a jucat «Hatmanul Baltag», seara ceai la noi numai cu al-de Negruzzi şi al-de Theodor Rosetti (...) Ceartă între Negruzzi şi Caragiale pentru modificări necesare. *Caragiale violent, grosolan şi inutilizabil*"[39].

Altă dată privirea sa necruţătoare îl scrutează pe Brătescu-Voineşti, a cărui atitudine la Brighton în 1896 provoacă o discuţie violentă între cei doi: „Miercuri 31 iulie/12 aug. 1896 Brighton: ... Sara după masă violentă

[33] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 57.
[34] Idem, fila 65.
[35] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 66.
[36] Caiet 28 (cota B.A.R. —3662), fila 22, 23.
[37] *Însemnări*, I, p. 81.
[38] *Însemnări*, II. p. 138.
[39] *Însemnări*, II, p. 234.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altercație Brătescu, care critică Anglia și pe Herb. Spencer fără a le cunoaște. Eu îi zic că în completa lui ignoranță asta e «o obrăznicie bădărană a la Caragiale» și că «je regrette de vous avoir connu»[40].

În 5 august găsim un fel de spovedanie a lui Brătescu care, disperat de gafa comisă, încerca să-și scuze atitudinea: „Luni 5/17 august 1896 Brighton: Sara după masă iar un fel de acces cu Brătescu, că noi admirăm în Anglia cai, pătlăgele roșii, cartofi, care sunt și la noi. Și că pe el l-a apucat ca o nebunie, a intrat diavolul în el, de nu se poate opri de a exprima adevărul convingerii sale «că lumea merge în regres, în evoluție regresivă» și că mă vede de opinie contrară și că pînă acum credea orbește în mine, dar acum ar fi nefericit să piardă încrederea în mine. Că în rîndul trecut, după discuția de sară și-a turnat de 4 ori apă peste cap ca să nu înebunească. Și-l treceau lacrimile pe bietul băiat"[41].

Că Maiorescu suferea în urma unor incidente ca acesta nu e nici o îndoială. Pe moment, jurnalul nu lasă însă să se întrevadă decît reprobarea lui pentru astfel de ieșiri. Dar mult mai tîrziu, în 1902, găsim o însemnare care vorbește de la sine: „Duminică 27 ian./9 febr. 1902. Primit ieri o scrisoare nebun-violent-grobiană de la A. Philippide. Răspuns îndată pentru a tăia scurt acest fel de raport degenerat. Se zice că *bea*, amețit (aproape de alienare) de lucrarea dicționarului academic. Eu ceva rănit la inimă, cam ca la Brighton cînd cu Brătescu Voinești"[42].

Supărător de insistente devin notațiile care surprind slăbiciunile sau maniile unor oameni foarte apropiați lui. Nu puține sînt, astfel, însemnările despre „calicia" lui Jaques Negruzzi, sau prozaismul doamnei Marie Negruzzi. „Luni 6/18 apr. 1892 Abbazia ... Negruzzeștii mult mai bine, ea foarte ambițioasă în aparență de bani, deși în fond sgîrcită, dar el comandîndu-și și ouă (papară), care nu-i plac ei și apoi un șnițel pentru amîndoi, deși ei îi era foame; încît ea a-nceput să plîngă înnecat; mi-a luat figurile de schach și vinul la plecarea din Abbazia, neputînd suferi să rămîie altora ceva plătit. Ce neam de calici!"[43].

„Joi 14/26 aug. 1897 Salsburg: „Neplăcut Jaques, penibil de neplăcut cu calicia la restaurant, cer un ceai și două cești și apoi mai cer apă caldă. Ceartă pentru o porție de unt cu Kellnerul înaintea publicului. Greu suportabil. Nu cere de mîncare de calicie și apoi ia de la Marie, care se cam jenează, cînd cartofii, cînd o bucată de carne. Dar și ea e cam tot așa; plăcerea pentru natură e poză, dacă stă alături o flecărie socială. D.e. coborînd de pe Jaisberg, unde sus își da aerul că sunt grozav de frumoși munții (deși sunt mult mai urîți decît din vale) s-a întîlnit în vagon cu *Me.* Ascan — Olănescu și-a tocat *toată* vremea limba cu ea (53'), fără a se uita o clipită la natura pentru care venise"[44].

Astfel de însemnări tăioase și categorice, în maniera cea mai autentic maioresciană, nu mai miră după ce am văzut cît de sever era și cu sine, admonestîndu-se cu asprime pentru vreo nevinovată ieșire avută în public. Masca pe care Maiorescu și-o impusese singur îl ferea de privirile indiscrete și scormonitoare, făcîndu-l să considere un gest de simplă

[40] Caiet 17 (cota B.A.R.), — 3658), fila 38.
[41] Idem, fila 39.
[42] Caiet 22 (B.C.S.), nenumerotat.
[43] Caiet 14 (cota B.A.R. — 3655), fila 45.
[44] Caiet 18 (cota B.A.R. — 3659), fila 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decență socială înfrînarea diverselor nemulțumiri sau porniri impulsive în societate. Comportarea necenzurată a unora din amicii săi îi părea de-a dreptul indecentă, provocîndu-i indignarea.

Curios, dar anecdotele, cancanurile, îi vor reține atenția și-n discuțiile despre personalități ilustre, care interesează prin cu totul altceva. Dintr-o convorbire avută cu contele Leyden și cu sora acestuia — Lady Blennerhasse, Maiorescu notează următoarea întîmplare cu Herbert Spencer :

„Vineri 15/28 august 1908 ... Tot ea (Lady Blennerhasse — *n.n.*) s-a întîlnit odată într-un cerc cu Herbert Spencer, neplăcut, «l'air rusé », fără tact (...). Se vorbea de Sixtina lui Rafael și cineva zicea că e destul să vezi privirea ochilor copilului Isus pentru a constata geniul nemuritorului Rafael. Dar Spencer «era o întîmplare fără merit, că a nimerit-o aici Rafael». (Expresia engleză e de la jocul de biliard, cînd fără a o fi calculat, lovești bila așa încît nimerești bine în celelalte), căci n-avea știință că în adevăr ochiul omului în vîrstă are pleoapa superioară mai coborîtă pe ochi fiindcă lucrarea cerebrală a ostenit mușchiul și apasă pleoapa, pe cînd la copilul fără atîta reflecție, pupila se arată mai plină în partea de sus. Dar așa ceva are valoare cînd o faci cu știință. Rafael a făcut-o numai din întîmplare". Maiorescu comentează faptul conchizînd : „Apoi tocmai inconștientul e artist, și H.Spencer a spus în adevăr atunci o mare prostie, probat din spirit de contrazicere și vanitate, ca Carp"[45].

Ca ton general, *Însemnările* ... sînt monotone, reținînd deseori fapte nesemnificative (note de hotel, bacșișuri, orarul trenurilor etc.), care pot fi lesne luate drept indiciul unui spirit mediocru. Dar tocmai aceste notații dau jurnalului autenticitate și cititorului sentimentul că se află în fața unei vieți trăite și nu compuse pentru a epata mai tîrziu posteritatea. Surprinzătoare la citire apar și insistentele impresii de natură organică sau notații despre starea vremii, despre temperatura zilnică etc., amănunte total neinteresante pentru un ochi străin.

În studiul *Afinități elective* : *Titu Maiorescu și Goethe*[46], publicat în 1940 în „Revista Fundațiilor", Al.Dima remarca nu numai asemănarea structural organică dintre cei doi, ci și similitudinea, putem spune, dintre *Jurnalul* lui Maiorescu și *Tagebücher*-ul lui Goethe. Aceeași preocupare pentru conservarea ființei fizice și psihice, aceleași amănunte despre evoluția vreunei boli etc. Astfel de însemnări pot reclama un egoism meschin, dar ele constituie de fapt, cum subliniază autorul articolului, „fundamentul necesar al personalității". Puntea care-i leagă pe cei doi este preocuparea pentru personalitate, preocupare ce se manifestă în primul rînd prin iubirea de sine a insului.

Observația este interesantă și explică multe însemnări din *Jurnalul* lui Maiorescu, reduse la simple buletine medicale. „Duminică 15/28 fevr. 1909 : ... Azi împlinesc 69 de ani cu bine și sănătos. Eczemă foarte ușoară, furunculoza s-a dus, Ischias la piciorul drept n-a reapărut de 11 luni și sper să-l pot înlătura cu precauțiuni Wildbad și Marienbad ; scrisul cu

[45] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 3.

[46] Al. Dima, *Afinități elective : Titu Maiorescu și Goethe*, în „Revista Fundațiilor", an. VII, nr. 9, 1 septembrie 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zilnicele exerciţii de 7′ merge mai bine decît acum 9 ani, auzul la urechea dreaptă nu e mai rău"[47] sau în 1910 nota : *Mărimea şi greutatea*[48]. *Anicuţa 1 m 65 1/2 înaltă Eu 1 m 71.*

După Broca, greutatea normală = atâtea kilogr. cîţi centimetri are înălţimea corpului peste un metru, cu toleranţă de vreo 10 kgr., haine şi mîncare. Anicuţa ar trebui să cîntărească 75 de kgr., eu 81 kgr, după această normă.

1893 iulie	65 1/2 kgr.	Kissinger	81 1/2kgr.
1894 iulie	70°80 kgr.	Kissinger	85°80 "
1901 martie	70°7 "	Abazzia	83°8 "
1906 6 iulie	75°5 "	Hamburg	86°1 "
1906 19 iulie	73°7 "	Hamburg	83°8 "
1908 iulie	75 "	Wildbad	86°8 "
1908 sept.	74 "	Marienbad	85°2 "
1909 iulie	73 "	Wildbad	85°5 "
1909 sept.	70°6 "	Wiesbaden	84 "
1910 iunie şi iulie	74 "	Wildbad-Gossensass	87,5 "

„Sâmbătă 26 mai/8 iunie 1912 Wildbad : „Bine dormit. Sculat la 6 ore, a plouat ieri peste zi într-una şi probabil toată noaptea. Şi ieri şi alaltăieri înainte de amiazi (după prînz şi seara nu) curioasele dureri de piept, nu la respiraţie, ci la circularea sîngelui, par'c'ar fi dureri musculare în coşul pieptului"[49]. (A adăugat cu creionul: stenocardie.)

„Marţi 19 iunie /2 iulie 1912 Viena : La 5 ore dimineaţa plouă, 13°R, în odae 16 1/2° deşi fereastra mare deschisă toată noaptea. M-am sculat la 4 3/4 ore, dar ne-am şi culcat ieri la 9 1/2 ore. Gimnastică, exerciţii de scris. Din cînd în cînd, poate o dată pe zi, poate la 2 zile o dată, două sau trei minute de durere la piept, nu mare dar existentă. Început de manifestare a sclerosei finale?"[50]. (Adăugat cu creionul : stenocardie.)

Deşi atît de preocupat de persoana lui fizică, Maiorescu nu va lăsa niciodată să se vadă că suferă. În ultimile clipe ale vieţii, asistat de camerista sa Olga Neuman, Maiorescu şi-a aşteptat lucid şi resemnat moartea, mimînd o bună stare psihică, din aceeaşi decenţă socială, care-i interzicea, după părerea lui, orice afişare a sentimentelor în public.

„Sâmbătă 3/16 iunie 1917 : Aceste rînduri dictate mie de Ex.S.O.N. Excelenţa Sa s-a trezit sâmbătă dimineaţa 3/16 iunie la 1 1/4 ore cu violente dureri stenocardice, care au ţinut pînă sâmbătă la 8 seara (...) Slăbiciunea generală, pulsul slab, din cînd în cînd, mai ales noaptea. Dificultate mai mare la respirat. Bolnavul continuă a se scula de 3—4 ori pe zi, pentru a-şi lua cafeaua dimineaţa şi puţina hrană de peste zi aşezat la masă. Dimineaţa după cafea petrecea una sau chiar două ore în fotoliul din salon, dormind o parte din acest timp. Era bine dispus, făcea proiecte pentru viitor, urmărea cu acelaşi viu interes veştile de pe diferite fronturi unde se dădeau lupte. A dictat odată o poezie, odată alte mici

[47] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 43.
[48] Caiet 29 (cota B.A.R.—3663), fila 102.
[49] Caiet 31 (cota B.A.R.—3665), fila 93.
[50] Caiet 31 (cota B.A.R.—3665), fila 162.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucruri subsemantei (...) Bolnavul nu spunea medicilor niciodată că se simţea mai puţin bine. (...) Contam aşa de mult pe vitalitatea, pe voinţa, pe natura sa sănătoasă şi limpede, încît era încredinţată că se face iar bine, chiar dacă convalescenţa ar fi fost lungă. Sâmbătă (17/30 iunie 1917 —*n.n.*) s-a hrănit destul de bine, era bine dispus (...) Apoi duminică (18 iunie/1 iulie) 1917 — *n.n.*) dimineaţa la 5 a cerut iar să se scoale; pe cînd era pe scaun un geamăt adînc — m-am repezit la Dînsul (i-am dat o ampoule Boissy), a respirat adînc, cu ochii pe jumătate închişi, expresie de durere, fruntea încreţită; i-am mai dat o a doua ampoule Boissy, n-a mai respirat, capul s-a lăsat pe umărul meu. Pulsul nu mai bătea. Inima se oprise. *Nu mai era*![51].

Mai toţi comentatorii au remarcat marea deosebire dintre „stilul" (dacă-l putem numai aşa) jurnalului din anii adolescenţei şi cel al anilor maturităţii şi bătrîneţii. Dacă la început bucuriile şi decepţiile exprimate pe un ton patetic te întîmpină în jurnal la tot pasul, cu timpul ele se retrag din pagini, lăsînd loc unor note grăbite, eliptice, de multe ori fără nici un comentariu. Dar nu întotdeauna se întîmplă aşa. E drept că-n ultimii ani (poate datorită vîrstei) Maiorescu nu-şi mai manifestă imediat sentimentele faţă de un anume eveniment petrecut. Dar după mult timp (uneori după ani de zile), găsim însemnări care brusc dau la iveală o adîncă suferinţă care, chiar dacă se lăsa intuită, nu fusese explicit exprimată.

Un exemplu îl constituie descrierea morţii soţiei sale: „Luni †29 sept./12 oct. 1914 Heidelberg, Samariterhaus. Azi noapte, de duminecă spre luni, tocmai la miezul nopţii, a încetat Anicuţa din viaţă. De faţă cu mine Oberin, Dr.Rapp, Schwester Hanna şi Marie. Am rugat pe ceilalţi să mă lase singur şi am stat lîngă moarta liniştită pînă la 3 ore dim. La 6 ore au dus-o dincolo în capela mortuară, au disecat-o într-o cameră de alături (cancerul în multe locuri din plămîni, la o vertebră în şira spinării etc. şi tubercule cicatrizate). La 11 1/2 cu Oberin la (...) Primărie, am luat actul de deces. Apoi tot cu superioara la Cimitir, cumpărat locul mormîntului, ales piatra, literele, comandat florile şi plantaţia de toamnă şi primăvară. La 5 ore în capela mortuară, Anicuţa aşezată în coşciug de stejar, cuviincios îmbrăcată în atlas alb, înconjurată de flori. Coroane de la Czerny şi de la *dna.* Gabler. Mîna sa rece ca ghiaţa"[52] Discret, Maiorescu va atinge rana mult mai tîrziu.

„Sîmbătă 12/25 dec. 1915 Buc. Coraliţa mi-a spus ieri că o *dră.* şi-a pus gîndul să mă ia de bărbat fiind «încîntată» de mine. I-am răspuns că după moartea unei neveste ca aceea pe care am avut-o şi după lovitura ce mi-a dat-o moartea ei, nu poate fi vorba de aşa ceva chiar făcînd abstracţie de cei 75 de ani ai mei, care ar face din mine numai un «établissement»"[53].

Sentimentul pe care ţi-l dă citirea jurnalului este cel al cumplitei singurătăţi în care a trăit Maiorescu, cu toate încercările lui de a evada, de a se face înţeles şi iubit. E strigătul unui însingurat, al cărui ultim cuvînt peste veacuri pare să fi fost: „Nu mă cunosc oamenii iştia! Nimeni nu mă cunoaşte"[54].

---

[51] Caiet 42 (B.C.S.),fila 15, 16, 17.
[52] Caiet 36 (B.C.S.), fila 47.
[53] Caiet 39 (B.C.S.), fila 27.
[54] *Însemnări*, I, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II. SANIELEVICI—CRITIC LITERAR

MARIA LAMPARTER

Locul lui H.Sanielevici în istoria criticii și teoriei literare românești a fost, în parte, diminuat de posteritate. În vremea sa, adeptul criticii științifice inițiată de Gherea a cunoscut aprecierea multor personalități de prestigiu, ca G.Ibrăileanu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu etc.

Uitarea care pare să-l învăluie se datorează poate și diversității preocupărilor sale : s-a manifestat, cu aceeași voință, în critică și estetică, în filozofie, sociologie și antropologie. În acest din urmă domeniu se socotea el însuși un inovator de geniu, ceea ce-l determina să afirme că secolul în care a creat el, Sanielevici-antropologul, va fi denumit în viitor „Secolul lui Sanielevici".

În realitate, omul de știință se dovedește mai rezistent în sectorul criticii și teoriei literare.

Se naște în anul 1875, la Botoșani, unde urmează primii ani de liceu, pe care-l termină la București. De tînăr, se apropie de mișcarea socialistă. „La vîrsta de 15 ani, citeam la Botoșani «Muncitorul» lui Ioan Nădejde. La 15 ani eram socialist. La 17—18 ani umblam pe jos, prin satele din jurul capitalei, să împart gratuit ... o gazetă a țăranilor de noi redactată și editată"[1].

În 1894 se înscrie la Facultatea de litere și filozofie din București. De student, atrage atenția profesorilor, printre care se află și Mihail Dragomirescu, numit în toamna anului 1895 conferențiar la catedra de estetică. În 1903 îi apare primul volum de *Încercări critice*, prefațat de C.Rădulescu-Motru. Titu Maiorescu îl primește cu rezerve și se opune premierii lui la Academie.

În 1905, editează la Galați revista „Curentul nou" și inițiază aici, primul — se pare, redacția antisemănătoristă. E sprijinit de grupul competent al lui Garabet Ibrăileanu, iar în anii următori va colabora la revista acestuia „Viața românească". Tot acum se produce una din marile lui erori : pornește un atac concentrat împotriva lui Mihail Sadoveanu, fapt care provoacă replica unor personalități ale vremii, în

[1] H.Sanielevici, *În umbra Satanei?!*, București, 1935, p. 43.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 567–572, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diverse ziare şi reviste. Studiază cîţiva ani în Germania problemele antropologiei. În timpul primului război mondial, fiind în ţară, este trimis în lagăr, unde stă un an.

În 1920 intră-n polemică aspră cu poporanismul, şi deci cu „Viaţa românească". Publică între timp mai multe volume de filozofie şi critică, printre care : *Probleme sociale şi psihologice*, 1920, *Studii critice*, a treia ediţie, 1920, iar în 1926 îi apare masiva lucrare de antropologie ***La vie des mammifères et des hommes fossiles***, pe care o consideră opera sa capitală. A murit în 1951, în vîrstă de 76 de ani.

★

Despre activitatea culturală a lui H.Sanielevici au scris numeroşi critici de renume, ca, de exemplu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu, Oct.Botez, E.Lovinescu şi, desigur, G.Călinescu în *Istoria literaturii române* [2], care-i releva inteligenţa şi orientarea progresistă. „Luceafărul" din 18 II 1964 publică articolul *H. Sanielevici—critic literar*, semnat de C.Ciopraga. O contribuţie demnă de atenţie este, desigur, studiul micromonografic întocmit de Z.Ornea[3].

Astfel, H.Sanielevici se prezintă ca o personalitate culturală cu valenţe multiple şi care a jucat — pe mai multe planuri — un rol de loc neglijabil.

Dar posteritatea, ciudat paradox, îi revendică mai ales activitatea sa pe tărîmul criticii literare şi esteticii, iar nu pe aceea pe care el însuşi şi-o considera fundamentală, de filozof şi antropolog.

★

În ce constă aportul lui H.Sanielevici la dezvoltarea ideologie literare româneşti ? Şi de ce se poate afirma că elaborările lui critice se prezintă astăzi tot aşa de actuale cum erau la prima lor apariţie ?

La începutul secolului XX, cînd debuta în critică H.Sanielevici, ideologia literară română se caracteriza printr-o mare diversitate de concepţii. Dacă amintim că, paralel, existau semănătorismul şi critica estetică a lui Mihail Dragomirescu, poporanismul şi, puţin mai tîrziu, impresionismul, se realizează uşor imaginea opoziţiilor şi extremelor din critica vremii.

H.Sanielevici debutează sub semnul marxismului, ca un continuator al lui Gherea, pe care-l adula, ca interpret al ideilor marxiste despre literatură. „Descoperirea genială a lui Karl Marx că lupta de clasă urmăreşte întreaga ţesătură a istoriei, nu se adevereşte nicăieri mai bine ca în istoria literaturii ; căci ideologia literară nu numai că este strîns legată de ideologia politică, dar exprimă adesea mai bine decît dînsa interesele, aspiraţiunile şi întreg felul de a fi al unei clase sociale"[4].

Devotat atitudinii marxiste, el nu va ceda nici uneia din şcolile contemporane ale criticii, ba va intra în conflict, adesea intolerabil, cu toate.

---

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 569.

[3] Z.Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., Bucureşti, 1968.

[4] H.Sanielevici, *Gherea şi şcolile literare* în *Noi studii critice*, Socec & Co., 1920, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

George Călinescu îl definește pe Sanielevici prin atitudinea sa antisemănătoristă. Se știe că semănătorismul privea literatura prin prisma caracterului național, și uneori lua chiar forme naționaliste. Sanielevici opune naționalismului o concepție sociologică și etică a literaturii, uneori un clasicism general umanitar.

„De fapt el se întorcea la materialismul lui Gherea și la umanitarismul cu exagerație etic al aceluia"[5].

Într-adevăr, Sanielevici urmează linia materialistă în critica românească, inițiată de Gherea. O cercetare a scrierilor sale trebuie să pornească obligatoriu de la o asemenea constatare. Se va vedea că Sanielevici tinde, în general, spre o analiză a fenomenului literar, ca fapt de suprastructură, ca reflectare a contradicțiilor de clasă, ca instrument de luptă în viața socială.

Alteori, însă, el comite abateri stridente și greu explicabile de la principiile marxismului. Acestea, probabil, se datorează structurii temperamentale a criticului.

Ca orice critic sau ideolog marxist, cum se consideră, Sanielevici admite ideea că arta și literatura sînt determinate de contextul social al unei epoci. Cum în orice perioadă istorică forțele sociale sînt de trei tipuri : clase în ascensiune, clase dominante și clase în decădere, Sanielevici constată că acestor forțe le corespund trei modalități artistice: realismul, clasicismul și romantismul.

„În orice societate păturile active și mulțumite produc în artă și literatură un curent clasic, cele inactive, un curent romantic, iar cele active, dar nemulțumite, un curent realist"[6].

Aceste formule fundamentale se repetă, așadar, în orice societate. Vorbind de Romain Rolland, spune că o literatură optimistă reprezintă spiritul unei clase în ascensiune. Scriitorul francez va fi înțeles ca exponent al proletariatului, clasă nouă, viguroasă și care e predestinată să domine viitorul societății.

„Pe Romain Rolland [7] îl consider ca produsul ridicării economice a clasei muncitoare și al pătrunderii culturii în această clasă sufletește sănătoasă". Desigur, privind lucrurile „de sus", din perspectiva interpretării, nu putem să nu admitem că Sanielevici exagerează, dogmatizînd ideea caracterului de clasă al literaturii, cum se întîmplă și în alt studiu, *Sărmanul Dionis*, unde romanticii Alfred de Musset, lord Byron, Novalis, Leopardi, Lermontov, Eminescu ar datora scepticismul originii lor aristocrate.

„Rog pe scepticii invederați, care sub pretextul plauzibil al obiectivității, dar de fapt pentru a-și economisi travaliul cerebral, se arată neîncrezători în legile sociologiei și apără cu infocare haosul aparent al faptelor, să treacă în revistă mai sus înșiratele nume celebre și să-și reamintească în minte viața și operele fiecăruia . . . Toți acești scriitori au fost aristocrați din naștere și inspirați de aristocrație"[8]

---

[5] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 569.

[6] H.Sanielevici, *Gherea și școlile literare*, în *Noi studii critice*, p. 121.

[7] *Pesimismul sec. XIX și optimismul sec. XX*, în *Noi studii critice*, p. 119.

[8] Idem, *Cercetări critice și filozofice*, Ed. Librari et H.Steinberg, H.Sanielevici, București, 1916, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Consecvent cu el însuşi, Sanielevici îşi îndreaptă preferinţele către literatura realistă. Astfel, scriitorul trebuie să-şi depăşească subiectivismul şi să reflecte realitatea epocii sale; problemele principale ale societăţii în care trăieşte urmează să-l domine mai mult decît propriile sale probleme psihologice.

Prin urmare, valoarea unei opere literare depinde de gradul ei de realism. Tendinţa de absolutizare se vădeşte şi aici, fapt datorită căruia Sanielevici ajunge la unele inadvertenţe privind şi interpretarea realismului, deşi, în raport cu epoca, erorile de acest gen sînt cel puţin explicabile. Atunci, reprezentanţii diferitelor direcţii critice îşi unilateralizau conceptele şi ideile pentru a le face mai pregnante. Semănătoriştii, impresioniştii nu procedau altfel.

Sanielevici milita deci pentru un realism obiectiv. „Numai cînd scriitorul ştie să se ridice deasupra micilor sale dureri şi bucurii şi să se pasioneze pentru problemele mari şi grave care agită societatea, numai atunci opera lui va avea un adînc răsunet în inimile contemporanilor şi chiar asupra urmaşilor, întrucît aceste probleme ating în parte şi viaţa omenirii în general"[9].

Reflectarea realităţii pare a fi considerată unicul criteriu de valoare al operei literare. Este interesantă această poziţie intransigentă în apărarea realismului, mai ales că ea se manifestă într-o perioadă dominată, pe plan european, de literatura „nouă", simbolistă; iar în critică se afirmă puternic impresionismul.

„Operele trec prin faţa oglinzii spiritului nostru care e schimbător şi, dacă una trece a doua oară, produce altă impresie" — spunea Jules Lemaître. Aici, opera e considerată creaţie subiectivă şi enigmatică, iar recepţia operei — fenomen de asemenea subiectiv.

H. Sanielevici, comparativ cu un impresionism atît de exacerbat, s-ar ataşa evident la o critică de tip ştiinţific. De altfel era în tradiţia criticii ce se pretindea că descinde din marxism să reliefeze caracterul de ştiinţă al criticii literare, iar şcoala lui Gherea s-a numit, e cunoscut, „critica ştiinţifică".

Realismul implică o notă de superioritate artistică faţă de alte modalităţi, considerate decadente.

„Dl. Jean Bart este un realist. Şi după aceste exerciţii pregătitoare, făcute prin observarea mediului celui mai apropiat în care trăieşte — mediul D-sale profesional — aşteptăm să abordeze cîndva marele roman social, romanul de anchetă şi documente omeneşti"[10].

Pe de altă parte, trebuie precizat că realitatea în gîndirea lui Sanielevici este un concept similar, dacă nu identic cu cel întrebuinţat de Gherea. Este vorba de realitatea socială, mai bine zis de existenţa psihologică şi ideologică a claselor sociale dintr-o epocă; scriitorul e ataşat, compunînd realist, de clasa progresistă a vremii şi viziunea lui coincide cu viziunea acestei clase. De aici, o altă problemă ce se desprinde din aceasta; opera de artă realistă trebuie să exprime idealurile înalte ale epocii. Apare problema eroului puternic, pozitiv, care afirmă vital şi

[9] H. Sanielevici, *Al. Vlahuţă*, *„Clipe de linişte"*, în *Încercări critice*, Inst. de arte grafice „Carol Göbl", 1903, p. 57.

[10] Idem, *Jean Bart: Jurnal de bord*, în *Încercări critice*, Bucureşti, 1902, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

energic interesele viitoarei societăți, o societate constructivă, sănătoasă, fără angoase și fără pesimism. Astfel, referitor la nuvelele lui Vlahuță, Sanielevici scrie :

„În alte povestiri, constatăm cu bucurie că autorul începe să simtă și să înțeleagă cu cît mai mare și mai nobilă este viața omului activ, energic, oțelit în nevoi, care nu-și pierde vreme în zadarnice visări și analize ale propriului suflet, ci deschide ochii la împrejurările multiple ale realității și caută prin munca cinstită, utilă societății, a-și crea un drum larg și sigur, o viață nu poetică, dar sănătoasă, solidă"[11].

E firesc deci ca Sanielevici să nu admită teoria autonomiei artei. El constată că opera literară, ce reprezintă o valoare estetică, se însoțește permanent cu elemente etice, politice, religioase etc. Mai ales eticul se asociază totdeauna cu esteticul.

„Eticul este însă etern. El va fi totdeauna un coeficient al sentimentului estetic și al valorii operelor de artă" [12].

Așadar, eticul nu numai că este inclus în conținutul eterogen al operei literare, dar îi și determină, îi potențează valoarea artistică.

Opera, în procesul creației, ca și în cel al recepției, presupune eteronomie : „. . . știința esteticei ne dovedește că-n factorul asociativ al sentimentului estetic intră cele mai diverse elemente : etice, politice, religioase etc"[13].

Cum admite metoda determinist-istorică, Sanielevici va explica, natural, similitudinea dintre unele fenomene artistice aflate la mari distanțe de timp prin condițiile istorice similare care au existat în cele două epoci. Undeva el îl combate chiar pe Gherea pentru inconsecvență în interpretarea literaturii romantice, asemănînd-o cu cea din evul mediu. Sanielevici susține că deosebirile dintre literatura romantică (germană) și literatura medievală sînt foarte mari și sînt obligatorii, date fiind condițiile sociale diferite din cele două epoci. Altundeva, însă, el, tot consecvent materialismului istoric, reproduce ideea că se întîmplă să aflăm fenomene aproape identice, în perioade istorice îndepărtate ; dar acestea se explică prin similitudinile de existență socială :

„Dacă aș fi citit această poezie în limba germană, în care e frumos tradusă, ori și mai bine în limba franceză, fără să știu că-i din chinezește, aș fi luat-o drept un fel de madrigal din secolul al 18-lea. Cui să-i dea prin minte că-i de pe vremea lui Christos ? Minunată statornicie a legilor istorice . . . Același fel de viață produce aceeași psihologie de clasă, care se traduce în aceleași manifestări poetice" [14].

★

S-a arătat mai sus că H. Sanielevici, deși e consecvent cu modul în care concepe o interpretare marxistă a artei și literaturii, își permite cîteva abateri. Ele sînt greu explicabile și apar ca niște izbucniri de moment, cînd spiritul criticului, în general omogen, trăiește parcă o explozie ; pare

[11] H.Sanielevici, *Al. Vlahuță „Clipe de liniște"* în *Încercări critice*, București, 1903, p.62.
[12] Idem, *Cetind pe Agîrbiceanu*, în *Noi probleme literare politice*, Ed. Ancora, 1927, p. 9.
[13] *Ibidem*, p.8.
[14] H.Sanielevici, *Alte cercetări critice și filozofice, Poezia chineză*, Ed. Cartea românească, 1925, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că se împrăştie, dar numai într-o clipă, ca o iluzie, pentru ca imediat să se adune în sine, în forma dinainte.

Iată o frază deconcertantă:

„Atmosfera de luptă pentru idealuri sociale nu produce decît trîmbiţaşi în literatură, trîmbiţaşi în istorie, trîmbiţaşi în sociologie, trîmbiţaşi în critica literară"[15].

Criticul care de obicei cere scriitorului să cînte idealurile sociale, să se avînte în focul luptei pretinde acum ca politicul şi esteticul să nu fie confundate şi invocă drept argument o maximă din Goethe: „Un talent se formează în tăcere, un caracter în vîrtejul lumii".

S-a văzut cum Sanielevici înţelege la un moment dat dogmatic relaţia dintre scriitor şi clasa pe care o reprezintă: Musset, Novalis, Lermontov, Eminescu erau aristocraţi. În altă parte însă, relaţia este modificată, accentul cade pe psihologia autorului, aceasta fiind indiferentă faţă de grupul social din cade provine: „... psihologia unui scriitor ne explică mai puţin pe aceea a clasei sale (căci el poate fi o excepţie) cît pe aceea a clasei care-l citeşte, care l-a ales şi-l încurajează"[16].

E o convertire o psihologismului la sociologism rar întîlnită în teoria literaturii. Împrejurarea dezvăluie, la Sanielevici, un spirit ascuţit, deşi adesea sofistic.

„Un scriitor poate să aibă toate bunurile vieţii şi totuşi să fie ipohondric de temperament; şi atunci să fie selectat de o clasă socială nenorocită. Maiorescu are dreptate cînd afirmă că pesimismul lui Eminescu era în mare parte înnăscut"[17].

Aici pesimismul lui Eminescu nu se mai explică prin originea lui „aristocratică", ci temperamental, biologic.

Inconsecvenţele însă punctează critica lui Sanielevici cu pitoresc şi o fac astfel mai atractivă. De altfel, pretutindeni, stilul criticului e suculent, presărat de expresii surprinzătoare, adesea vulgare: prin aceasta, în parte, ce-i drept, se degradează, în parte însă amuză şi reţine atenţia lectorului.

Multe din ideile promovate de el sînt azi locuri comune în critica noastră.

[15] Idem, *Politica şi literatura*, în *Noi studii critice*, p. 195.
[16] H.Sanielevici, *Dintr-o scrisoare pentru Romain Rolland*, în *Noi studii critice*, p. 20.
[17] Idem, *Noi studii critice*, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STRUCTURA ARTISTICĂ A POVESTIRII POPULARE

SIMONA CIOCULESCU

Dacă speciile tradiţionale ale naraţiunilor populare şi în specia basmele au suscitat o atenţie deosebită în rîndurile folcloriştilor, lor fiindu-le dedicate, timp de mai bine de un secol, nenumărate studii de sociologie genetică, de folclor comparat, de analiză a valorii artistice, interesul pentru povestirea din viaţă (sau povestirea contemporană, cum i se mai zice) a început să se manifeste relativ tîrziu, o dată cu primele încercări pozitiviste de înregistrare a folclorului în forma lui autentică. Din această cauză povestirile din viaţă au rămas mult timp ignorate de cercetători. Iar apoi, cînd în deceniul al doilea al secolului nostru, folcloriştii ruşi editează primele culegeri şi studii despre ele, aceste naraţiuni au stîrnit nenumărate controverse, referitoare la natura şi importanţa lor, sau chiar la apartenenţa la folclor. V.S. Bachtin[1], de exemplu, le considera pur şi simplu material filologic, istoric, etnografic sau sociologic. Alţi exegeţi (N.P. Andrejev[2], M. Azadovskij[3]) le numea producţii folclorice „în formare", materie primă din care se va naşte abia cu timpul adevăratul folclor. Li se imputa acestor naraţiuni absenţa celor două calităţi fundamentale ale oricărei creaţii artistice populare: caracterul colectiv şi valoarea artistică. Eroarea acestor folclorişti (şi în special a lui Bachtin) constă — credem — în primul rînd în separarea artificioasă a sferei folclorului, în general, de sfera creaţiei populare artistice. Evident, nu orice informaţie sau convorbire înregistrată are şi însuşiri artistice. Dar asta nu înseamnă că aceste materiale pot fi excluse şi din sfera mai largă a folclorului.

În al doilea rînd, discutabilă ni se pare şi înţelegerea unilaterală a noţiunii de caracter colectiv şi de valoare artistică. Sau, mai precis spus, identificarea caracterului colectiv al folclorului cu circulaţia în tradiţie (neglijîndu-se celelalte două caracteristici: conţinutul colectiv şi forma colectivă), şi considerarea tuturor acestor naraţiuni ca simple

[1] V.S. Bachtin, *O nekotorych problemach fol'kloristiki*, în „Sovetskaja etnografija", 1953, nr. 2, p. 158.

[2] Andrejev, N.P., *Russkij fol'klor*, Moskva-Leningrad, 1930, p.2.

[3] Azadovskij, M., *Sovietskij fol'klor*, Leningrad, 1934, p. 5.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 573–588, BUCUREŞTI 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relatări neutre ale unor materiale faptice, al căror mobil e informarea, nesesizîndu-se mijloacele — conştiente sau nu — prin care povestitorul se străduieşte să-şi impresioneze artistic auditoriul (alegerea temei, selecţia faptelor, organizarea sau chiar deformarea lor).

Subiectele povestirilor din viaţă sînt de mare varietate şi au în general caracter de informare senzaţională. Cele mai multe dintre ele abordează diferite aspecte din viaţa de zi cu zi a povestitorului. E vorba de aşa-numitele povestiri realiste, care pot respecta adevărul întîmplării total, sau doar parţial. În primul caz, talentul povestitorului se manifestă în special prin alegerea conştientă şi deliberată din ansamblul pestriţ şi multiform al realităţilor cotidiene a subiectului considerat interesant şi demn de atenţie. În acest caz, scopul pur-informativ al relatării primează. În a doua ipostază, povestitorul operează direct asupra materialului faptic deţinut printr-o selecţie parcimonioasă, eliminînd faptele şi momentele nesemnificative şi organizînd restul într-un tot inteligibil şi unitar.

În unele povestiri (ca *Ursul*[4], *Păţania cu balaurul*[5], *Povestire din primul război mondial*[6]) e ales spre a fi prezentat cîte un singur moment din viaţa protagoniştilor (în cazurile citate, povestitorii înşişi), dar aceste momente departe de a fi anodine, sînt încărcate de tensiune emoţională, tensiune pe care naratorul se străduieşte să o transmită şi ascultătorilor.

Într-o altă povestire (*Paţîma mea*)[7], naratorul îşi povesteşte o parte din viaţă. Dar în locul unui anost şi monoton curriculum vitae, el insistă cu amănunte doar asupra a două momente din viaţă sa, care i se par memorabile. E vorba de tribulaţiile din perioada în care s-a aflat pe front, şi de vînătoarea la care a luat parte imediat după întoarcerea acasă. Restul faptelor sînt trecute în revistă doar sumar, alcătuind cadrul naraţiunii şi fundalul pe care sînt brodate cele două întîmplări prezentate detaliat.

Cercetarea povestirilor populare impune ca o evidenţă faptul — pe care-l subliniam şi anterior — că povestitorii populari sînt interesaţi în mod deosebit de întîmplări insolite, neobişnuite. Urmărind să capteze şi să ţină sub tensiune atenţia ascultătorilor, ei îşi aleg ca subiecte fapte ieşite cît de cît din comun, fapte care implică o mai intensă trăire a acţiunii momentului din partea protagoniştilor. Interesul pentru neobişnuit, pentru senzaţional, identificabil, aşa cum arătam, şi în tematica povestirilor realiste, e pe deplin pus în lumină de naraţiunile cunoscute în folcloristică sub denumirea de povestiri superstiţioase, şi care, alături de povestirile realiste, alcătuiesc cele două subspecii ale povestirii din viaţă.

Utilizarea fantasticului le apropie într-o oarecare măsură de basm, de baladă şi legendă. Elementul supranatural nu mai e însă aici fantezie, poezie, ca în basm şi balada legendară, de exemplu, ci superstiţie şi credinţă în iele, strigoi, draci, vrăjitoare, duhuri rele şi alte plăzmuiri oculte şi bizare. Pentru povestitorul popular şi ascultătorii săi, ele reprezintă o realitate în care cred şi care-i înspăimîntă. În povestirea superstiţioasă,

[4] Ov. Birlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 311 şi urm.
[5] *Ibidem*, p. 314 şi urm.
[6] *Ibidem*, p. 295 şi urm.
[7] *Ibidem*, p. 297 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spre deosebire de speciile tradiţionale amintite mai sus, imixtiunea miraculosului în realitate produce groază şi dezorientare. Omul e copleşit de întîmplări îngrozitoare, a căror semnificaţie îi rămîne obscură. Dacă de basm povestirea superstiţioasă se apropie doar prin prezenţa fantasticului, modul de interpretare al acestuia fiind fundamental deosebit (aşa cum voi căuta să evidenţiez pe parcursul analizelor propriu-zise) e mult mai greu de circumscris şi de delimitat sfera povestirii superstiţioase de cea a legendelor cu acelaşi caracter. Ceea ce le deosebeşte totuşi, e faptul că legenda are, în general, funcţie etiologică, plasîndu-şi în acelaşi timp acţiunea într-un trecut îndepărtat, în timp ce în povestirea superstiţioasă, naratorul se mulţumeşte să expună pur şi simplu faptele, atribuindu-şi de cele mai multe ori participarea la ele, sau susţinînd că le deţine de la un martor demn de crezare.

★

Apartenenţa unei naraţiuni la o anume specie e determinată nu atît de conţinutul ei, de fabulaţie, cît de forma interioară, de legislaţia ei artistică. De aceea, această parte a studiului nostru îşi propune să analizeze, cu instrumente de lucru împrumutate criticii literare, cîteva din mijloacele compoziţionale specifice ale povestirii populare.

Cu toată marea varietate de teme şi de modalităţi narative, povestirile — structuri labile fără o schemă compoziţională fixă, ca a legendei, basmului, baladei, sau colindei, de exemplu, — se înrudesc totuşi între ele, în primul rînd prin atitudinea povestitorului faţă de subiect. Şi anume — — spre deosebire de speciile tradiţionale — el susţine explicit, sau lasă doar să se înţeleagă că relatează întîmplări adevărate, fie personale, fie auzite de la persoane demne de încredere şi de care e într-un fel sau altul legat (de obicei rude sau prieteni). Acest tip de relaţie, povestitor — fapt relatat — ascultători, bazat pe consensul recunoaşterii veracităţii naraţiunii, mi se pare a fi fundamental şi definitoriu pentru povestire, avînd — aşa cum voi încerca să subliniez pe parcursul analizelor propriu-zise — adînci implicaţii în întreaga ei morfologie.

Povestirile, realiste sau superstiţioase, circulă în forme multiple: unele simple, altele mai ample, unele pur individuale, altele intrate deja în tradiţie şi şlefuite de ea. În multe cazuri, pornindu-se de la o impresie iniţială simplă se ajunge la o relatare sumară, nudă, a unei întîmplări din viaţă. Aceste forme narative primitive stau, după părerea noastră, în afara, prozei artistice populare, ele rămînînd mai degrabă simple explicaţii, ilustraţii ale unui fapt petrecut în realitate. De altfel, în aceste cazuri scopul pur informativ al relatării primează. O formă de povestire mai evoluată e cea în care povestitorul, fără vreo intenţie artistică deliberată, caută să organizeze materialul faptic, pe care vrea să-l relateze într-un tot unitar şi inteligibil. În acest scop, nu inventează în general peripeţii noi, ci detaşîndu-se de sub impresia directă, imediată, a celor întîmplate, organizează materialul în aşa mod, încît să obţină maximum de efect asupra ascultătorilor. Afirmaţia de mai sus nu trebuie însă luată în sensul limitării povestitorului la o simplă descriere pasivă a faptelor. Dominînd şi folosind creator materialul brut al întîmplării, printr-o selecţie parcimonioasă, el păstrează şi amplifică doar amănuntele care i se par semnificative, eli-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minîndu-le pe cele minore, anodine, superflue din punctul de vedere al liniei narative principale. În felul acesta, continuitatea întîmplării reale e distrusă, fiind însă compensată prin continuitate epică, care constă în actul însuşi al povestirii. În această a doua categorie de naraţiuni se încadrează majoritatea povestirilor, fie ele realiste sau superstiţioase.

Ambelor acestor tipuri de povestire le e caracteristică, cum aminteam şi anterior, tendinţa de a specifica totul foarte exact şi adecvat. Iată cum începe, de pildă, o povestire despre Ştima apei, din cartea lui T. Pamfile, *Mitologie românească*: „Cînd eram tînără, îmi aduc aminte ca azi, într-o vară, pe făcutul fînului, am avut nişte porşori de clătit numaidecît, pentru că a doua zi era să fie duminecă" [8].

Precizările de timp şi loc cu care debutează acest gen de naraţiuni evidenţiază dorinţa povestitorilor de a fi crezuţi integral, de a demonstra că ceea ce relatează nu e invenţie sau elucubraţie onirică, ci adevărul adevărat, ceva întîmplat aevea. Şi totuşi, cu toate aceste insistenţe, precizări şi cîteodată chiar jurăminte, e neîndoios că din punct de vedere al adevărului obiectiv, scenaria e — de la un moment dat încolo — fantastică. De altfel, întîlnirile cu transcedentalul, în diversele lui ipostaze (draci, strigoi, Ştima apei, Morţolea, Mama-pădurii ş. a.) au loc cu foarte mici excepţii noaptea, cînd contururile lucrurilor şi fiinţelor îşi pierd fermitatea, se estompează, putînd fi luate cu uşurinţă de închipuiri naive, dar prodigioase, ca cele populare, drept plăsmuiri supranaturale. Homericul, tendinţa de a exagera dimensiunile fenomenelor, fiinţelor, întîmplărilor este, cum s-a afirmat în repetate rînduri, o trăsătură relevantă a folclorului [9].

În povestirile superstiţioase — şi aceasta ni se pare a fi o particularitate a lor derivînd din acel raport povestitor — fapt relatat — ascultător, de care vorbeam la începutul capitolului ca fiind fundamental pentru structura speciei analizate — precisul, definitul, fuzionează într-un permanent echilibru labil cu imprecisul, cu obscurul. Tendinţei de a nota totul foarte exact (timpul, locul acţiunii, înfăţişarea apariţiilor supranaturale) i se subsumează consecvent — spre deosebire de povestirile realiste — şi o anume imprecizie în descriere, imprecizie care derivă, de altfel, din însuşi imperativul realismului. Din cauza întunericului şi ambianţei stranii, povestitorul nu sesizează decît contururile generale ale apariţiilor fantastice, neputînd fi sigur de dimensiunile adevărate sau de particularităţile lor. În aceste împrejurări intervine, de obicei, tendinţa spre exagerare de care aminteam mai înainte şi care face ca apariţia supranaturală să fie proiectată în proporţii neobişnuit de ample. Iată cum apare, de exemplu, Muma-pădurii, într-o povestire din aceeaşi culegere a lui T. Pamfile, *Mitologie românească*:

„Deodată drept (sub) Stînca lui Plop i se arată o mătăhală. El nu face nimic, decît se întoarce înapoi. Matahala după dînsul. Tuşeşte el — tuşeşte şi ea ...".

Revenind la povestirea citată anterior despre Ştima apei, mi se pare interesant de relevat că, de data aceasta, victima însăşi are ceva straniu

---

[8] T. Pamfile, *Mitologie românească*, Bucureşti, 1916, p. 116.

[9] Vl. Streinu, *Recitind pe clasicii noştri*: *I. Creangă*; extras din „Revista Fundaţiilor", Bucureşti, 1939, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în hotărîrea de halucinată cu care se aruncă în apele genunii. O damnare implacabilă, de ordin ontologic, pare că plutește deasupra capului ei. Iată ce relatează, de altfel, povestitoarea, martoră tăcută și înfricoșată a fantasticei întîmplări :

„Trebuia să merg pînă la valea Bistriței, că era mai de-a dreptul, cîntînd și cu doniţele în spate. Și cînd eram prin dreptul genunii, numai ce aud zicînd pe cineva din genune :

„ — Iată ceasul a sosit
și voinicul n-a venit !"

Și așa a strigat pînă de 3 ori. Și cînd a strigat a treia oară, numai ce văd un voinic frumos ca un luceafăr, călare pe un cal ca un smeu. Cum venea repede, dă pinteni calului să se bage în apă, dar calul nu vrea să se bage. Văzînd calul că stăpînul îl sileşte numaidecît, răncează o dată de s-au cutremurat munţii, și numai de trei ori a sărit și a fost în mijlocul Bistriței, cînd a fost în mijlocul apei s-a cufundat calul cu voinic cu tot. Calul a ieșit plin de spume, dar voinicul a rămas în fundul genunii. Știma apei a cerut cap de om, și cînd a sosit ceasul, cap de om a căpătat" [10].

Tabloul e excelent prin trecerea bruscă, imprevizibilă, de la imaginea realistă a primei scene (activităţile casnice ale femeii), la fantasticul celeilalte (vocea din genune, apariţia voinicului care se aruncă în apă, calul care iese plin de spume din unde — situaţie evident neconformă cu realitatea, dar sugerînd magistral atmosfera încordată, neobișnuitul întîmplării). Imaginea voinicului ca un luceafăr, călare pe calul ca un smeu, are și ea, tocmai prin vagul care o caracterizează, prin lipsa particularităţilor definitorii și prin dilatarea dimensiunilor, ceva ireal, de basm.

Nu în toate povestirile superstiţioase, însă, naratorul se rezumă la astfel de descrieri nebuloase, imprecise. În dorinţa de a fi crezut, povestitorul vine de cele mai multe ori cu amănunte semnificative, pe care susţine că le-a sesizat în înfăţișarea ființei fantastice. Iată, de pildă, cum arată strigoii din povestirea *Movila celor trei nemți* :

„Ei sînt îmbrăcaţi nemţește. Sînt trei matahale cu ciubote negre, cu pantaloni albi, cu scurteice roșii, cu fes albastru în cap, asemenea unui fund de pălărie" [11].

Sau imaginea Fetei-pădurii dintr-o altă povestire : „Fata — pădurii ghine cu vînt și fă minuni pă sus. Și bate copacii d'olaltă. În Ostriș am văzut-o, ie cu păr pînă-n pămînt... Cu chelea goală o fost și păru pînă-n pămînt" [12].

Din punct de vedere formal, povestirile analizate pînă acum nu au șlefuirea și structura cristalină a speciilor tradiţionale, rotunjite, modelate prin frecventa repetare de serii de povestitori. Ele sînt mai neînchegate ca desfășurare epică, haina ornamental stilistică fiind și ea mai neartistică mai rudimentară, presărată cu nenumărate detriusuri verbale. Prin stilul obscur, frînt, tatonînd parcă, povestirea ni se pare a fi undeva la mijloc între formă și lipsa de formă, sau mai bine-zis „în drum" spre formă, după cum naratorul se îndreaptă el însuși de la pură trăire spre explicare și obiectivare.

---

[10] T. Pamfile, *Mitologie românească*, Bucureștl, 1916, p. 216.
[11] D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p. 65.
[12] „Anuarul Arhivei de folclor", Cluj, 1932, nr. 1, p. 217.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În afara celor două tipuri de povestiri amintite anterior (cea foarte simplă, rudimentară, cu caracter informativ, și cea mai amplă, mai bine închegată — rămînînd totuși monocelulară) analiza textelor evidențiază existența a încă unei forme narative în cadrul speciei analizate, formă care se apropie mai mult de basm, în special prin structura sa compozițională fixă, dar și prin alte caracteristici, pe care voi încerca să le evidențiez pe parcursul analizelor ce urmează. Conținutul acestor narațiuni — cele mai multe dintre ele de tip superstițios — ține sau a ținut cîndva de credințele populare. Apoi, prin repetare și șlefuire succesivă de serii de povestitori — deci prin tradiție — ele s-au structurat într-o schemă motivică fixă, care circulă ca atare nu numai în sînul aceleași comunități, dar și de la popor la popor, cu schimbarea doar a cîtorva elemente morfologice secundare : locul acțiunii, timpul, personajele. În această categorie intră, de exemplu, povestirea *Dragostea mortului* [13], unde apare motivul de largă circulație europeană al logodnicului strigoi, care călărind noaptea pe calul fantomă vine să-și ia iubita cu el în mormînt. Cunoscut în folcloristică și sub denumirea de Lenore (după numele unei celebre balade a lui Bürger) acest motiv a fost folosit de nenumărați scriitori culți, în special preromantici și romantici (Bürger, Goethe (*Die Braut von Korinth*), Eminescu (*Strigoii*), Bolintineanu (*Dochia*), W. Scott, Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, Leconte de Lisle (*Christine*), A. France (*Les noces Corinthiennes*), Mickiewicz (*Fuga*), Jukovski). În literatura cehă, motivul e prelucrat pentru prima oară, sub influența lui Bürger, de V. Nejedlý (1795), apoi de J. Jungmann (1814, în *Suzana*) și de P. J. Safařík (*Lel a Lila*). Abia în 1843, poezia cultă cehă a dat la iveală o baladă, a cărei deosebită valoare artistică, îi permite să stea, în condiții de egalitate, alături de cele mai realizate creații europene, avînd același izvor de inspirație. E vorba de balada *Cămașa de nuntă* (*Noční košile*) de K. J. Erben, al cărei conținut (în special prin tema finală a refugierii fetei în capela unde se afla celălalt mort, temă identificată de cercetători [14] ca fiind specifică ariei slave de răspîndire a motivului) se apropie cel mai mult de povestirea pe care voi încerca s-o analizez în continuare.

Subiectul narațiunii *Dragostea mortului* e pluriepisodic. De această dată însă, motivele componente nu mai sînt autonome, adiționate mecanic, într-o ordine întîmplătoare, ca în exemplul dat anterior, ci — la fel ca în basm și poveste — ele sînt subordonate acțiunii, căpătînd sens și semnificație abia în contextul celorlalte motive și episoade. Narațiunea, deși nu începe prin precizarea locului și timpului acțiunii și prin stabilirea exactă a identității celor care vor lua parte la ea (ca în cazul celor mai multe povestiri reale și superstițioase), nu mai debutează nici prin ampla formulă introductivă a basmului, menită să sugereze atmosfera ireală a lumii în care se va desfășura acțiunea. Cititorul e surprins de realismul tabloului de viață țărănească cu care povestea începe direct :

„La un gospodar dintr-un sat o venit într-o zi un băiet, care n-avea tată, n-avea mamă, nu știa din ce sat e, și era sărac, de n-avea alta ceva

---

[13] *Povești, snoave și legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, București, 1967, p. 230 și următoarele.

[14] D. Caracostea, *Lenore. O problemă de literatură comparată și folclor*, București, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît straiele de pe dînsul. Gospodarul l-a luat argat la dînsul, ca să-l crească şi să-l hrănească".

E vizibil că tehnica observării realităţii e aceeaşi ca în basm sau poveste, detaliile de viaţă materială care ar circumscrie acţiunea unei anumite epoci istorice lipsind cu totul. Indigenţa totală a băiatului e descrisă realist, însă nu se deosebeşte prin nimic de descrierile similare din speciile tradiţionale. În continuare, acţiunea se desfăşoară tot în plan realist. Idila înfiripată între fata gospodarului cu pricina şi argat — devenit cu timpul flăcău chipeş — e descoperită de părinţii fetei, care-l alungă pe băiat în lume. Basmele fantastice încep şi ele, adesea, o dată cu plecarea — dintr-un motiv sau altul — a eroului în lume. În basm, însă, acest moment crucial în viaţa celui plecat, deschide seria unui lung şir de tribulaţii şi avataruri, din care eroul — năzdrăvan el însuşi, sau doar ajutat de fiinţe şi lucruri fermecate — iese în cele din urmă învingător.

Flăcăul din povestirea analizată moare însă de la început şi se metamorfozează în strigoi. Fata, îndrăgostită încă de el, şi neştiind ce i se întîmplase, se duce la o babă vrăjitoare, căreia-i cere ca prin farmece să i-l aducă înapoi viu sau mort. De aici înainte, în acţiunea pînă la acest punct net realistă, apare fantasticul (strigoiul) invocat de ritualul ocult al vrăjitoarei. Prezenţa fantasticului apropie povestirea de basm. Ceea ce le deosebeşte însă categoric e modul de tratare al fantasticului, coloratura căpătată de acesta în povestirea analizată. Supranaturalul — în cazul de faţă de tip superstiţios — nu mai e acceptat precum în basm, ca ceva obişnuit, cu care eroul tratează de la egal la egal. Eroina povestirii e zguduită sufleteşte şi trăieşte ciocnirea cu metafizicul ca pe ceva extraordinar, care-o îngrozeşte. După această primă parte, expozitivă, începe să se deruleze acţiunea propriu-zisă. Strigoiul, reluîndu-şi înfăţişarea de flăcău chipeş avută în viaţă, vine noaptea şi o convinge pe fată să plece cu el. Iubirea ce i-o nutrea încă, îi anihilează acesteia orice prudenţă sau îndoială cu privire la sorgintea nepămînteană a iubitului, pe care totuşi vag o bănuia, şi o determină să fugă cu el. Abia ajunşi în punctul terminus al fantasticei călătorii, la mormîntul strigoiului, în care acesta o îndemna să intre, fata se trezeşte brusc din vraja care-o împiedicase să vadă realitatea. Dezmeticindu-se, în timp ce strigoiul se băgase el, cel dintîi, în bortă, fuge îngrozită. Reacţiile fetei, sentimentele ei, nu sînt prezentate, însă, ca atare, prin analiză psihologică directă sau prin calificarea lor de către povestitor, ci sînt proiectate — ca şi în basm, de altfel — pe suprafaţa acţiunii, apărînd ca gesturi şi fapte. Ajunsă la o casă pustie în care se află un mort, fata intră şi încuie uşa. Strigoiul venit şi el la scurt timp în acelaşi loc, încearcă să intre în casă, solicitînd ajutorul diferitelor obiecte din odaie. Lucrurile înzestrate cu puteri supranaturale sînt iarăşi un element comun basmului şi povestirii. Dacă în basm, însă, ele sînt mai mult simboluri, hieroglife ale realităţii, putînd exista doar în universul lui artistic limitat, în povstire ele ţin de credinţă, de superstiţie, avînd valabilitate şi în ficţiunea artistică, dar şi în realitate, din care de altfel au ieşit şi în care se întorc după epuizarea subiectului.

Universul în care se desfăşoară acţiunea povestirii superstiţioase e acelaşi şi totuşi altul decît cel diurn, în care contururile sînt clare, morţii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sînt morţi, iar lucrurile rămîn paşnice la locurile lor, fiind simple instrumente pasive în mîinile mînuitorilor. Venirea nopţii scoate din beznă un univers viu, fantastic, halucinant în care umbrele prind contururi bizare şi înspăimîntătoare, în care morţii se ridică de la locurile lor, iar lucrurile cele mai prozaice se însufleţesc şi încep să vorbească. Toată această lume de fantasme şi apariţii terifice se conduce după propriile ei legi, altele decît ale lumii obişnuite, dar la fel de imanente şi inextricabile ca şi acestea. Astfel, pentru că fuseseră întoarse de fată cu josul în sus, lucrurile din odae nu pot da urmare — conform credinţei populare — poruncii strigoiului de a-i deschide uşa. În cele din urmă, acesta pătrunde totuşi în casă, cu ajutorul celuilalt mort, care se ridică de unde era culcat şi-i deschide uşa. Venirea zorilor şi cîntecul cocoşilor o salvează pe fată de răzbunarea strigoiului înşelat. Epilogul povestirii relatează ceremonialul cu care, a doua zi, oamenii din satul cu pricina au reîngropat strigoii, făcîndu-i astfel — tot conform credinţei populare — inofensivi. În final, celor două planuri ale acţiunii : celui real şi celui fantastic, li se adaugă planul didactic-moralizator, care evidenţiază că intervenţia malefică a transcedentalului în viaţa eroinei n-a fost întîmplătoare, ci a fost rezultatul inevitabil al încălcării echilibrului între cele două lumi, prin exprimarea dorinţei anormale de a purta dragoste cu un mort :

„Aşa a păţit fata care voia în ruptul capului să poarte dragoste cu morţii, şi aşa au să păţească toate fetele care nu dau pace morţilor să doarmă".

Şi stilistic povestirea analizată se deosebeşte de basm, cu fraza lui amplu-desfăşurată, calm-echilibrată, aproape rapsodică. În povestire, şi în special în ultima parte a ei, propoziţiile sînt scurte, concise, precipitate ca şi fuga îngrozită a fetei, ca şi ritmul sacadat în care se desfăşoară acţiunea întregii scene.

În povestirea superstiţioasă cele două lumi care vin în contact : cea reală şi cea supranaturală, sînt două sfere complet diferite, care nu mai au, ca în basm, aceeaşi dimensiune. De aceea incidenţa miraculosului cu realul produce groază şi dezorientare. Omul e copleşit de întîmplări care-l înspăimîntă şi pe care nu le înţelege. De aici atmosfera specifică, de încordare, a acestor naraţiuni, opusă celei de destindere a basmului. Căci eroul povestirii nefiind un ales, o fiinţă excepţională, ci un om obişnuit, iese înspăimîntat din această ciocnire, dacă nu cumva chiar eşuează tragic. Un exemplu peremptoriu pentru această din urmă situaţie ne este oferit de povestirea *De-ale strigoilor* [15].

Locul şi timpul acţiunii nu sînt precizate nici de această dată. Detaşarea obiectivă cu care sînt relatate întîmplările în basm şi care arată lipsa de participare afectivă a povestitorului şi ascultătorilor la cele narate, e aici de la început eludată :

„Erau într-o vreme strigoi cîtă frunză şi iarbă şi cîte coarne în putină. Şi nu se astîmpărau, bată-i crucea, ci ieşeau noaptea între oameni, parcă aveau mişcărei şi parcă le făcuse cineva cu ulcica".

Atmosfera dramatică, de tragică încordare a întîmplării ce va urma, e sugerată de la început de comentariul povestitorului :

[15] D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p.80 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Se cheamă că la șezători se strîngea multă lume din sat, mai ales flăcăi și fete, iar strigoii își puteau îndeplini tabetul, aducînd cu dînșii spaima și sugînd, ca lipitoarea sînge omenesc".

De aici înainte începe acțiunea propriu-zisă, care, ca și în povestirea precedentă, se desfășoară rapid, ritmul precipitat fiind impus de sentimentul de groază ce domină narațiunea. La o șezătoare, într-un sat, își face apariția — sub chipul unui flăcău necunoscut — un strigoi. Fata lîngă care se așezase și pe care și-o alesese ca victimă îi observă la un moment dat coada și înspăimîntată, după ce încercase zadarnic să-și avertizeze vecina de primejdie, iese cu un pretext afară și de-acolo „s-a dus sărmana, s-a tot dus într-un suflet și-ntr-o spaimă pînă într-un codru vechi ca lumea și negru ca gîndul ei de spaimă".

Spre deosebire de eroul basmului, care în astfel de împrejurări se acomodează cu dezinvoltură și naturaleță supranaturalului ivit în calea sa, tratînd cu ființele de dincolo pe picior de egalitate, eroina povestirii e zguduită adînc la vederea strigoiului, fapt ce-i va determina apoi toate reacțiile pe parcursul desfășurării acțiunii. Înfuriat de fuga fetii, strigoiul, îi ucide cu sadism pe toți ce erau la șezătoare, înșirîndu-le capetele la fereastră. Tabloul e crud, supărător, aproape naturalist. Realitatea nu mai apare sublimată, transfigurată, ca în basm, unde capetele tăiate apărînd totdeauna într-un număr magic (3, 9, 99) au efect aproape ornamental.

Plecat în urmărirea fetei, strigoiul o ajunge în codrul în care se adăpostise și o silește să-l urmeze la casa lui, care nu era altceva decît „o bortă în fundu codrului". Episodul care urmează e asemănător celui din povestirea *Dragostea mortului*. Topită de frică, fata are totuși prezența de spirit de a refuza să intre ea cea dintîi înăuntru. Profitînd de faptul că strigoiul se învoise să se bage el primul, fata astupă borta cu valurile de pînză, pe care în zăpăceala fugii le luase cu ea, iar apoi o ia la goană prin pădure.

În cazul narațiunii analizate, pînza cu care fata astupă intrarea locuinței strigoiului e echivalentă obiectelor, pe care eroul basmului le aruncă în calea urmăritorilor lui. Numai că, în basm, obiectele salvatoare (oglinda, pieptenele, cremenea) sînt fermecate, avînd putința ca o dată aruncate, să se metamorfozeze instantaneu în obstacole serioase (un lac, o pădure, un munte) care zădărnicesc pînă la urmă intențiile nefaste ale zmeului sau Mumei-pădurii, aflați pe urmele eroului. În povestire însă, ca și eroina care e un om obișnuit, nici pînza nu e altceva decît o simplă pînză, neînsemnată ca obstacol, și îndepărtată ca atare cu destulă ușurință de strigoi, care-și reia goana după victimă. Aceasta, ajunsă între timp la o casă în pădure, în care se afla un mort, intră și se ascunde. Strigoiul, venit și el la scurt interval în același loc, intră în casă, dă de celălalt mort — și el strigoi — cu care se ia la bătaie, la „cîlțîit", cum spune povestitorul. Imaginea încăierării celor doi strigoi în atmosfera de liniște încordată ce se lăsase după venirea fetei are ceva halucinant și grotesc în același timp:

„Și atunci, intrînd în casă(strigoiul *n.n.*, *S.C.*), s-a sculat în picioare omul cel mort. Și s-au luat ei la bătae și la cîlțîit, și s-au întins, și s-au burzuluit și s-au bontănit, pînă au cîntat cocoșii...".

Cîntecul cocoșilor, anunțînd venirea zorilor, îi face pe strigoi să „se năruie", să reintre în neantul din care se întrupaseră. Între timp, epu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

izată de încordare şi de spaimă, fata căzuse într-un somn letargic. Finalul povestirii diferă şi de cel al naraţiunii precedente (în care eroina scapă cu bine din ciocnirea cu metafizicul), şi de happy-endul basmelor, în care moartea definitivă a eroului bun ar constitui o anomalie flagrantă şi inexplicabilă. Zguduită profund de contactul cu supranaturalul, eroina povestirii iese mutilată sufleteşte din fantastica aventură. Uitînd partea terifică a întîmplărilor a căror protagonistă fusese, e cuprinsă de o seninătate evident anormală şi, în acelaşi timp, de exaltare la vederea mirificului peisaj al codrului, în care se afla locuinţa strigoiului. Întoarsă acasă, le descrie şi părinţilor minunatul eden descoperit, exprimîndu-şi dorinţa de a se reîntoarce acolo. Şocul suferit produsese o mutaţie totală în sufletul fetei, care se alienase de propria-i structură spirituală. Ultimele cuvinte ale povestirii încearcă să explice, cu naivitatea, naturaleţea şi lipsa de artificiu specific populare, sfîrşitul tragic al eroinei :

„Fata lor a intrat atunci în pămînt. S-a cufundat în adînc şi s-a făcut strigoaică biata fată. Şi cum putea să fie altfel? Strigoiul o vrăjise, iar ei îi plăcuse prea mult farmecul fericirii din codrul locuinţei lui".

Explicaţie ce poate fi luată şi la propriu, ca exemplificînd credinţa populară în existenţa strigoilor, şi la figurat — ca o modalitate fantastică, deşi inconştientă pentru povestitorul popular, de a da o figuraţie metaforică, poematică, unei întîmplări tragice a lumii fenomenale. Sau poate că comentariul aparţine pur şi simplu culegătorului, care caligrafiind minuţios folclorul, a reuşit o performanţă artistică — după părerea noastră — remarcabilă.

★

O categorie de naraţiuni ce ni se pare a face trecerea de la basmele fantastice spre povestirile din viaţă e cea a poveştilor nuvelistice, considerate de majoritatea folcloriştilor ca subspecia realistă a basmului. Spre deosebire de basmele propriu-zise, care-l introduc pe cititor într-o lume fabuloasă, populată de eroi năzdrăvani şi întruchipări fantastice, în povestea cu caracter nuvelistic personajele fabuloase sînt în cea mai mare parte îndepărtate, fiind substituite prin eroi foarte asemănători oamenilor obişnuiţi şi situaţii apropiate de cele din viaţa de zi cu zi a povestitorului şi ascultătorilor. Eroii izbutesc, în general, să rezolve situaţiile dificile în care sînt puşi prin calităţile proprii dezvoltate în mod excepţional (fie că e vorba de inteligenţă, îndemînare, de forţă sau frumuseţe fizică, de înţelepciune sau chiar de toate la un loc).

De altfel, termenul de „poveste", de origină slavă (slavă veche: повѣдати : a spune, a comunica) avea în limba română veche sensul de istorie (naraţiune istorică), cu acest sens apărînd frecvent la cronicari. Spre deosebire de termenul „basm", care se diversifică semantic într-o pluralitate de sensuri, mergînd spre descîntec, vrajă, miraculos, „poveste" îşi trage seva din realitatea cotidiană, avînd sensul de nuvelă, expunere de fapte adevărate, controlabile.

Priviţi din acest punct de vedere, al conţinutului filologico-lingvistic şi al înrudirii semantice, cei doi termeni (basm şi poveste) au sfere evident distincte, primul mergînd spre fantastic, ireal, celălalt în direcţie exact opusă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Folcloriştii sînt unanimi în a afirma caracterul exclusiv realist, lipsit de fantastic, al poveştii [16].

Ne-am luat permisiunea de a fi întrucîtva de altă părere. Cu tot profilul lor preponderent realist, în unele naraţiuni nuvelistice pot apărea şi elemente fantastice şi anume e vorba — credem — de elementele ţinînd de sfera supranaturalului creştin (adică Dumnezeu, Sf. Petru şi alţi sfinţi, îngerii, dracii, moartea, raiul, iadul ş.a.). Eludînd hieroglifele şi simbolurile basmului, povestea evoluează în cotidian şi vehiculează, ca şi povestirea, noţiuni şi fapte obişnuite.

Fiinţele supranaturale care îi populează universul nu mai sînt pure convenţii, „sublimate", ca în basm, trăind izolat de viaţa şi credinţa populară şi avînd valabilitate doar în ficţiunea artistică, ci sînt figuri familiare din doctrina creştină şi care pînă la un anumit nivel de cultură sînt acceptate ca realităţi indiscutabile. Ele îşi au rădăcina în credinţele populare, schimbîndu-se o dată cu evoluţia mentalităţii colective. Pătrunzînd şi evoluînd apoi în cadrul unui subiect epic, personajele transcendentale ale poveştii se reîntorc — după epuizarea acţiunii — în cotidian, ca reprezentări determinate, ţinînd integral, ca şi fiinţele supranaturale din povestirile superstiţioase şi legende, de credinţa şi ştiinţa populară.

Deosebindu-se în această privinţă de basm, poveştii îi sînt proprii, pe de altă parte, ca şi acestuia, linia precisă şi rapidă a acţiunii, tehnica desenului moral în alb-negru, lipsa de cutremurare metafizică în faţa miracolului. Fiinţele supranaturale ale poveştii nu mai au — astfel — nimic din ariditatea exangue şi din convenţionalismul viziunilor teologice. Expurgate de hieratism şi mistică religioasă, ele sînt laicizate, coborîte la nivelul vieţii obişnuite printr-un funciar bun-simţ al realităţilor evidente, printr-o jovialitate robustă şi reconfortantă.

Prin comicul conţinut, multe din poveştile cu fiinţe supranaturale alcătuiesc un fel de zonă de tranziţie spre snoavă, fiind foarte greu de făcut o distincţie între acestea şi poveştile cu coloratură comică.

Naraţiunile în care apar fiinţele transcendentale benefice (D-zeu, Sf. Petru, alţi sfinţi) oscilează în general — atît cît am putut observa din analiza textelor — între două atitudini fundamentale în tratarea subiectului: cea didactic — moralizatoare, în care omul rău, lacom, pizmaş e inexorabil pedepsit de justiţia divină, iar săracul bun, milos, e cu aceeaşi constanţă răsplătit [17], naraţiuni mai puţin realizate artistic, şi cea comică, în care cel mai adesea Dumnezeu şi Sf. Petru — coborîţi pe pămînt în chip de moşnegi obosiţi şi zdrenţăroşi — sînt siliţi să îndure toanele muritorilor, care nu-i recunosc şi se poartă cu ei ireverenţios, ocărîndu-i sau maltratîndu-i [18]. Forţele malefice pe care le înfruntă eroul (dracii, moartea)

---

[16] Paul Sébillot, *Le folklore*, Paris, 1913, p. 32; A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1920, p. 21—22; Gédéon Huet, *Les contes populaires*, Paris, 1923, p. 8; B.P. Hasdeu, *Magnum E'ymologicum Romaniae*, Bucureşti, 1893, t. III, col. 2600; George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965, p. 9.

[17] *Ce păţeşte cine nu-şi ţine cuvîntul*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p. 39 şi urm. — sau în *Dumnezeu răsplăteşte toate*, D. Furtună, *Izvoditi din bătrîni*, Bucureşti, 1912, p. 153 şi urm.

[18] *Pentru o palmă mănînci două trînteli*, *Poveşti, snoave şi legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, Bucureşti, 1967, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sînt, la rîndul lor, aproape invariabil — excepţii existînd totuşi — prezentate caricat, comicul rezultînd în cazul lor din discrepanţa între aparenţa înfricoşătoare şi esenţa derizorie, mai precis între forţele de care dispun şi prostia, care-i împiedică să folosească aşa cum trebuie ascendentul pe care-l au asupra muritorilor [19].

Statistic, dracul ocupă — se pare — o poziţie privilegiată în poveste, faţă de celelalte fiinţe supranaturale. În persoana lui, povestitorul popular concretizează, personificînd mistic, nenumăratele pericole care pîndesc la fiecare pas existenţa umană. Cu relativ puţine excepţii, dracii, şi aici apare deosebirea fundamentală faţă de povestirile superstiţioase, sînt demitizaţi, metamorfozaţi în sens realist, puşi în conflict cu oamenii — faţă de care se găsesc de cele mai multe ori pe poziţie de inferioritate [20].

Conflictul drac-babă apare frecvent în acest gen de naraţiuni, fiindcă „ştiut este doar că mare război duce baba cu dracul: unul pe altul se ajută — şi unul pe altul se înfundă. Acum fu pe-a dracului, dar altădată este şi rămîne pe-a babei". Formulă ce sintetizează cele două ipostaze: de învins şi de învingător, în care apare acest personaj în poveste, care la rîndul ei, tocmai din această cauză, se structurează fie pe o linie didactic-moralizatoare, serioasă, cînd dracul e triumfător, fie pe o linie comică, burlescă [21].

Analizele făcute impun concluzia că o absolutizare a efectului comic al acestui gen de naraţiuni ar păcătui prin simplism şi lipsă de discernămînt. În fapt, e vorba — chiar în poveştile aparent exclusiv comice de un dozaj subtil — deşi inconştient — între accepţiunea serioasă a supranaturalului (impusă de viziunea creştină) şi cea demitizată, umanizată a reprezentărilor populare. Amestecul echilibrat de spaimă şi glumă — cu predominarea totuşi a celei din urmă — conferă acestor poveşti capacitatea de a satisface şi setea de senzaţie şi pofta de rîs a omului din popor, permiţîndu-i să se purifice de una prin cealaltă.

Moartea, un alt personaj al poveştii, apare la rîndul ei ca o babă neputincioasă şi decrepită, pornită cu sadism să căşuneze numai nenorociri oamenilor, dar pe care aceştia o înfruntă şi o învinge de obicei prin inteligenţă şi agilitate [22].

În basm şi în povestirea superstiţioasă, spre deosebire de povestea nuvelistică, adversarii nu sînt niciodată discreditaţi prin caricaturizare, luptele dintre ei şi eroii buni sînt „adevărate", epuizante, „pe viaţă şi pe moarte", nu simple simulacre comice.

---

[19] *Baba şi diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 90 şi urm.; *Un păcat pe care nu-l poate face nici dracul*, D. Furtună, *Vremuri înţelepte*, Bucureşti, 1913, p. 78 şi urm.; *Ucigaşul*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. a., p. 57 şi urm.; *Cu cătana*, Ov. Birlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 509 şi urm.; *Cînd a băgat ţiganul draci în tabacheră*, ibidem, p. 505 şi urm.

[20] *Omul şi dracul, Poveşti, snoave şi legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, Bucureşti, 1967, p. 107 şi urm.; *Fesul dracului*, ibidem, p. 110—111; *Despina*, ibidem, p. 173 şi urm.

[21] *Cu diavolul nu pune în plug niciodată*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f.a., p. 32 şi urm.; *Cam cum lucrează dracul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 54 şi urm.; *Baba alungă pe dracul din moară*, în *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 158 şi urm.; *Baba şi diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 90 şi urm.

[22] *Mocanul şi moartea*, în *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 219 şi urm.; *De cînd nu s-a mai văzut moartea?* ibidem, p. 227 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Basmul se mai deosebește de poveste și prin ponderea specifică a elementului fantastic. În timp ce în primul, de exemplu, fantasticul e indispensabil, lumea reală rămînînd, în ultimă instanță, pretextul de la care se pleacă pentru a se descinde în supranatural, în cea de-a doua accentul cade pe conflicte mai aproape de viața de zi cu zi a povestitorului și ascultătorilor. În acest din urmă caz, miraculosul e oarecum secundar și de cele mai multe ori simplu ingredient pentru zugrăvirea realistă a vieții de la țară. De altfel, cele mai multe povești sînt perfect verosimile, lipsite cu totul de fantastic, în această privință ele apropiindu-se de povestirile realiste. Eroii nu mai sînt năzdrăvani, ci oameni obișnuiți, a căror soartă stă în exclusivitate în propriile mîini. Deși unele elemente specifice basmului sînt comune și poveștii (de exemplu unele personaje : împăratul, omul sărac înzestrat cu calități deosebite care-l ajută să parvină, sau tehnica observării realității), narațiunile de acest fel se caracterizează prin veridicitatea lor, prin caracterul de nuvelă din mediul rural. Din punctul de vedere al veridicității, al caracterului nuvelistic și al realizării artistice exemplare, povestea *Țapul babei* [23] mi se pare a fi dintre cele mai reprezentative.

Narațiunea debutează cu o scurtă formulă introductivă : „A fost odată cînd o fi fost, demult, doi bătrîni un unchiaș și o babă". Ca și în basmul fantastic, și aici, formula de început are funcția de a stabili contactul între povestitor și ascultători, sau mai precis spus de a stabili un anumit tip de contact, precizînd natura comunicării, respectiv caracterul ei veridic sau fabulos. Una din formulele de început, frecvent întîlnite în basmele românești, e următoarea :

„A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti ; de cînd făcea plopul pere și răchita micșunele ; de cînd se băteau urșii-n coade, de cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrățindu-se" . . . În acest caz, în conformitate cu funcția sa, formula are două componente : o primă parte („A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti), prin care povestitorul atrage atenția ascultătorilor că li se va povesti ceva, și partea a doua care avertizează asupra naturii fabuloase a subiectului ce va fi expus. Formula se structurează astfel pe două planuri opuse : real/absurd. În poveste, în schimb modul de situare în convenție prin formulă e în bună parte altul. În formula cu care începe povestea *Țapul babei*, de exemplu, „A fost odată cînd o fi fost de mult . . .", primei părți a unității introductive, care sugerează că se va povesti ceva, îi urmează cea de-a doua, care fixează acțiunea nu în lumea ireală și fictivă a basmului, ci în planul realității, dar într-un trecut îndepărtat, „de mult". Deși în felul acesta planul absurd-fantastic este de la început îndepărtat, se observă totuși că o localizare și o cronologizare precisă a acțiunii — ca în povestire, de exemplu, — nu există. Pe de altă parte, în numeroase alte povești, formula introductivă lipsește cu desăvîrșire, declanșarea acțiunii făcîndu-se — ca și în povestirile din viață — direct. Rezultatul e accentuarea senzației de autenticitate a celor relatate [24].

În cazul poveștii analizate, formulei introductive îi urmează o scurtă parte expozitivă, în care e făcută un fel de preistorie a întîmplărilor

[23] *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 13 și urm.

[24] *Cei trei hoți*, în *Povești, snoave și legende*, vol. cit., p. 21—22 ; *Păfania unui popă*, ibidem p. 50 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce urmează să fie relatate. După ce ne informase anterior de existența celor doi bătrîni, povestitorul revine cu o serie de precizări, de data aceasta despre situația lor materială :

„Acești bătrîni erau sărmani. N-aveau ei după sufletul lor decît o viteluşă". În felul acesta, din cadrul mai larg al vieții celor doi eroi — proprietarii viteluşii metamorfozată burlesc în țap — se secționează și e prezentat amănunțit doar un fragment memorabil, capabil să rețină atenția prin insolitul lui. Subiectul întîmplării e relativ simplu. Baba, plecată la tîrg să vîndă viteaua, e înșelată de trei șmecheri, care profitînd de naivitatea ei, o conving fără prea mari dificultăți că animalul pe care-l ducea de funie era de fapt țap, și o determină astfel să li-l vîndă pe un preț derizoriu. Inteligent moșul intuiește rapacitatea și setea de cîștig nemuncit a viclenilor, și-și axează răzbunarea tocmai pe aceste constatări. Înfruntarea istețimii moșului cu prostia, în mare parte determinată de lăcomie, a fraților înșelători, generează pagini de mare intensitate comică. Păcăliți întîia dată cu calul care chipurile făcea monezi de aur, înșelații — la fel ca eroii basmului, de altfel — nu trag nici o concluzie din acest fapt și se lasă cu aceeași ușurință legați la ochi încă de două ori, în împrejurări aproape identice. Și tot ca și în basm, numărul episoadelor, sau în alte povești al obiectelor, al întrebărilor, al sfaturilor primite e reglat de cifra magică trei. Dezvoltarea acțiunii stă sub semnul izolării, legătura între episoadele componente fiind — ca și în povestire — mai mult formală, mecanică, potențial receptivă la nesfîrșit de alte episoade. Faptul se verifică din analiza altor variante ale aceluiași tip narativ, în care numărul și ordinea întîmplărilor sînt în parte altele, fără ca prin aceste schimbări să aibă de suferit structura de ansamblu a tipului[25].

Cu toate elementele comune și basmului, povestea analizată e în totalitatea ei realistă, personajele și împrejurările prin care trec ele fiind zugrăvite fără nici un fel de apel la miraculos. Și cu cît acțiunea se derulează, cu atît observația realistă se accentuează și se diversifică prin altoirea de scene și detalii individualizante, scoase din experiența povestitorului, pe schema tradițională a narațiunii populare.

Cu conținutul specific al povestirii, cu modalitatea ei de transmitere orală cadrează o anumită structură formală, stilistică — deosebită de a celorlalte specii literare folclorice. Pornind de la faptul că poveștile sînt debitate în fața unui auditor, al cărui interes trebuie captat și ținut permanent sub tensiune, povestitorul se folosește de toate procedeele empirice ale artei povestitului, în vederea creării atmosferei propice desfășurării actului narativ. Cel mai important din aceste procedee mi se pare a fi dialogul. Astfel, în povestirea analizată, subiectul progresează cu vioiciune, în ciuda intrigii previzibile, tocmai datorită spontaneității dialogurilor pline de vervă și nerv. Dacă partea expozitivă, e de multe ori expeditivă, concentrată să redea cît mai bine înțelesul comunicării, iar descrierile și portretizările lipsesc cu totul, în schimb dialogul abundă, fiind principalul mijloc de caracterizare a personajelor și de creare a atmosferei specifice.

[25] *Povestea celor 3 isteți proști și fără frica lui Dumnezeu*, în D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, București, 1914, p. 22 și urm.; *Trei păcălici, păcăliți . . . sau Hoț pe hoț*, în M.I. Dumitrașcu, *La Moară*, București, p. 10 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Se învoiră cum să facă și așa făcură.
Se despărțiră. Veni la babă numai unul.
— Bună ziua, babo.
— Bună să fie, măiculiță.
— De vînzare ți-e țapu ăsta?
— De vînzare, da nu e țap, e vițea.
— Asta vițea?
— Păi!
— Aș.
— Vițea zău! ... Ce dumneata nu vezi?
— Da' e țap, babo, mai întreabă și pe altul, dacă nu crezi..".

De fapt, privite cu atenție — cu toată această predominare a dialogului — poveștile se dovedesc a fi în întregimea lor ample monologuri, în care povestitorii se exteriorizează de la un capăt la altul pe ei înșiși, interpretînd în același timp și restul personajelor și transformînd în felul acesta, adesea, monologul în dialog. Totuși, din punct de vedere strict cantitativ, în poveste predomină dialogul, în timp ce în povestire forma narativă cea mai frecventă e dimpotrivă, monologul, care pe parcurs — și mult mai rar — poate evolua în dialog.

Pe de altă parte, în povestiri, descrierile și portretizările sînt, spre deosebire de povești, mult mai abundente, fiind cerute de însuși specificul acestui gen de narațiuni, în care povestitorul, vrînd să-și convingă ascultătorii de adevărul strict al celor relatate, începe prin a da o mulțime de amănunte asupra participanților la întîmplare, asupra împrejurărilor în care a avut loc aceasta, asupra timpului și locului unde s-a petrecut.

Revenind la povestea pe care încercăm s-o analizăm, trebuie să constatăm că formula cu care se încheie narațiunea („Iar eu sfîrșii această poveste care adevărată este ca rîmătura de oaie și ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un ciung și un despuiat în sîn le-a băgat") ar putea să deruteze, prin asemănarea ei cu formulele de sfîrșit ale basmelor, pe cercetătorul dispus să încerce cu tot dinadinsul o distanțare netă între basm și poveste. E adevărat că în povești astfel de formule apar foarte rar, și că în marea majoritate a cazurilor poveștile, ca și povestirile, se termină direct, o dată cu epuizarea întîmplării relatate. Acolo unde ele totuși apar, faptul se datorește — credem — contaminării, căci în folclor nu există categorii fixe, elementele de interferență între specii și subspecii sînt numeroase. De multe ori, datorită prezenței ambelor categorii în repertoriul povestitorilor (a basmelor fantastice și a poveștilor nuvelistice), aceștia împrumută elemente fantastice, tradiționale, din basm și le folosesc apoi în narațiunile realiste. Că acesta e cazul formulei din povestea analizată, se poate deduce și din faptul că, spre deosebire de basm, rolul ei nu mai este de a atrage atenția asupra neverosimilului celor relatate, și de a restabili contactul normal cu realitatea, ci de a culmina, prin gratuitatea și coloratura sa comic — absurdă, conținutul burlesc al întîmplării.

De altfel, prezența formulelor absurde în basm și poveste și absența lor în povestire nu face decît să întărească o concluzie care s-a impus cu consecvență pe parcursul analizelor întreprinse. Și anume că, trecînd de la povestire, prin legendă, spre basm și poveste — se poate constata că procesul de diminuare a credibilității în autenticitatea materialului prezentat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e în raport direct proporțional cu relația funcționalitate/gratuitate a actului narativ. Dacă povestirile din viață se spun în scopul de a demonstra ceva precis : autenticitatea unui fapt de viață insolit întîmplat povestitorului, care dorește să fie crezut în cele mai mici amănunte, basmul, povestea, snoava și, parțial, legenda se spun doar pentru plăcerea povestitorului. În acest din urmă caz, e pusă la încercare capacitatea de fantazare, de poetizare a naratorului, care respectînd în general șabloanele tradiționale, are totuși posibilitatea de a broda cu material propriu, de a particulariza schemele generale cu amănunte individualizante luate din propria-i experiență de viață. Factorul psihologic joacă deci — așa cum subliniam și la începutul acestui capitol și cum am încercat să demonstrez pînă acum — un rol fundamental în definirea speciilor prozei populare, evoluția lui punctînd concludent deosebirea între realitatea care a servit ca sursă de inspirație și opera de artă propriu-zisă (ca produs finit).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RECEPTAREA LUI E. YOUNG ÎN CULTURA ROMÂNĂ

ILEANA VERZEA

Momentul literar cînd Young scrie şi publică *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, Immortality*, deceniul al cincilea al secolului XVIII, coincide cu apariţia unor lucrări ale lui Pope, Richardson, Fielding. Acest deceniu neoclasic şi luminist totodată este fecund în inovaţii literare, căci acum în poezie se dezvoltă o nouă tendinţă spre resorturile mai intime ale fiinţei omeneşti. Discursivitatea tonului şi tenta moralizatoare înrudeau aceste noi tendinţe cu poezia didactico-etică a neoclasicismului augustan, deşi prevesteau în acelaşi timp renaşterea romantică. Apariţia *Nopţilor* lui Young nu este, deci, un eveniment solitar în literatura vremii. Poemul aparţine genului didactic, căci scopul pe care şi-l propune, în ultimă instanţă, este ca pornind de la o durere personală să facă apologia creştinismului ca religie a nemuririi sufletului, apărîndu-l împotriva detractorilor deişti sau materialişti. Poemul e alcătuit din nesfîrşite cugetări cu privire la viaţă, moarte, nemurire, pocăire, virtute, legate între ele prin reflecţii şi sfaturi morale despre petrecerea vieţii pe pămînt, în vederea retribuţiei după moarte. Fondul tematic şi tonul discursiv fac din *Nopţi* un poem al timpului. Totuşi, ineditul nu este absent. Young se înfăţişează cititorilor drept un om care suferă, torturat de moartea fiinţelor dragi, pe care o plînge în termeni emfatici, dar cu ideea căreia se împacă în cele din urmă prin argumentele credinţei. El îşi strigă durerea în miez de noapte, cînd totul e liniştit şi tainic, şi cînd omniprezenţa divinităţii îl inspiră pe cîntăreţ. Prolixa şi adeseori fastidioasa alcătuire a meditaţiilor e salvată de nimbul de melancolie şi reverie, care era pe gustul noilor generaţii de cititori, saturaţi de excesul de argumentaţie raţionalistă, dornici de a-şi deschide sufletul celorlalţi şi de a citi în inima lor, avizi de mister şi emoţie, un public a cărui sensibilitate cerea şi anunţa explozia preromantică şi romantică din deceniile următoare.

Astăzi lectura poemului cere multă răbdare, căci tînguirile nocturne ale poetului îndurerat sau cugetările dogmatice ale reverendului pios nu

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 589–598, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai atrag sensibilitatea cititorului modern care, mai lucid şi mai grăbit, nu mai gustă didacticismul insistent şi e mai puţin indulgent faţă de încărcătura stilistică sau erorile de versificaţie, deşi recunoaşte calitatea „epigramatică, a unor versuri.

Dacă nu ar fi fost succesul european de care s-a bucurat şi care i-a înscris numele în tezaurul literaturii universale, poetul ar fi fost uitat în secolul trecut. Însă Young şi poezia nopţii formează astăzi parte intrisecă din istoria preromantismului european.

Raţiunea şi durata succesului lui Young se află în ineditul elementelor din opera sa, în concordanţa acestora cu condiţiile noului climat spiritual din ţările din apusul Europei, care se eliberau de convenţiile unui clasicism coercitiv şi ale unui raţionalism uscat, şi intrau într-o etapă de zămăslire a unei noi sensibilităţi.

În acest teren fertil, operele sentimentaliştilor şi preromanticilor englezi prind rădăcini puternice. Young a fost cunoscut în Franţa şi mai înainte de a fi apărut în tălmăcirea lui Le Tourneur, tălmăcire des reeditată şi după care s-a prelucrat o versiune în versuri în 1792, aparţinînd unui autor necunoscut. Şi în Germania Young a găsit mai mulţi traducători, care l-au tălmăcit în proză sau versuri, dar traducerea cea mai populară, respectînd cu acurateţă şi acribie litera originalului şi însoţită de ample comentarii a dat-o J. A. Ebert (1752), în proză. În timp ce acesta a lucrat cu fidelitate, Le Tourneur, invocînd drept pretext pentru îndepărtarea lui de textul original spiritul diferit al celor două naţiuni, a recreat opera poetului englez într-o formă care corespundea doar parţial intenţiilor originale. „Mon intention a été de tirer d'Young anglais un Young français qui pût plaire à ma nation et qu'on pût lire avec intérét, sans songer s'il est original ou copie". Le Tourneur nu şi-a camuflat libertatea cu care a operat în text, ordonîndu-l, amendîndu-l, traducînd de multe ori doar ideea şi sentimentul, ci a declarat deschis că a multiplicat cele nouă *Nopţi* engleze în 24 şi că a eliminat din text superfluităţile sterile şi greoaie, repetiţiile fastidioase şi detaliile de dogmă, pe care le-a exilat într-o masă amorfă de note. Traducătorul a renunţat şi la cele trei prefeţe dinaintea *Nopţilor* întîia, a şasea şi a şaptea, prefeţe cu un rol funcţional în poem, explicînd metoda urmată de autor şi importanţa pe care acesta o acordă moralei, în schimb a considerat de datoria lui să adauge cîte un epitet sau cîte o idee ce completa imaginea şi înlesnea legătura logică dintre idei pentru a ajunge la un text mai accesibil publicului francez. Conceptul de traducere ca procedeu fidel de stabilire de echivalente era necunoscut în acel timp, de aceea nu ne mirăm cînd traducătorul afirmă cu bună credinţă şi cu candoare că singura vină de care este pătată conştiinţa lui este „celui d'avoir attenté au désordre sublime de la douleur et du génie".

În Ţările Române, unde în 1837 nimeni din departamentul Afacerilor străine nu ştia englezeşte şi unde prima traducere direct din limba engleză apare abia în 1843 (Byron, *Manfred*, traducere : C. A. Rosetti),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

operele scriitorilor englezi sînt prezentate, de obicei, în veşmînt francez. Este cazul lui Shakespeare, Pope, Young, Gray, Macpherson, Byron etc. Young, după cum era, deci, firesc, a fost cunoscut cel puţin de doi dintre traducătorii săi în limba română, cît şi de un public mai numeros, în versiunea franceză a lui Le Tourneur. Cărţile de literatură occidentală circulau în ţările române prin intermediari francezi, ruseşti sau greceşti. Nu este astfel surprinzător că Young era un nume cunoscut şi înainte de a apărea oficial în versiunea tipărită a lui Simion Marcovici.

Astfel, Ioan Barac, om cu pregătire culturală şi cu o bogată informaţie în literatura occidentală, frecventa la 1792 o „societate ungurească" de tineri care făceau lecturi din Young, Klopstock, Molière, Ovidiu [1]. Printre tălmăcirile şi prelucrările rămase de la Barac nu se află nimic din Young, aşa încît vreun accent grav sau vreo meditaţie asupra morţii care se pot distinge în versurile sale nu pot fi considerate, decît cu titlul de supoziţii ca ecou din *Nopţi*.

Dar dacă despre I. Barac ştim că l-a cunoscut pe poetul englez, despre A. Beldiman, care îl invocă cu patos în *Tragedia sau mai bine a zice jalnica Moldovii întîmplare*: „Aice am trebuinţă pe Iraclid să aduc,/ Starea Moldovii să plîngă sau să pui să scrie Jung", putem afirma că, deşi auzise de Young, nu avusese acces la opera acestuia, căci altfel nu ar fi apelat la concursul lui într-un poem cu o temă atît de nepotrivită genului său.

Opera lui Young s-a bucurat în limba română de trei traduceri: o traducere în manuscris, datînd din 1818, aparţinînd lui Leon Asachi, o traducere publicată în volum în 1831 şi reeditată în 1835, aparţinînd lui S. Marcovici şi o traducere din care s-au descoperit pînă acum doar fragmente, apărute în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" în 1864, aparţinînd lui A. Mureşanu.

Problema receptării lui Young în cultura română a constituit obiectul de studiu al mai multor cercetători reputaţi [2]. Aducîndu-ne omagiul şi recunoştinţa faţă de aceşti foarte preţuiţi înaintaşi, vom încerca să sporim cercetările în problema punctelor de contact dintre Young şi literatura română.

Prima tălmăcire aparţine lui Lazăr Asachi, tatăl cărturarului moldovean. Traducerea, rămasă în manuscris, se află la Biblioteca Academiei R. S. R., la indicaţia 1771, în volumul *Iosif Mitropolitul Moldovei, Poezii şi proză*. Manuscrisul de 208 file poartă ca titlu *Plîngerea sau gîndurile cele de noapte a lui Young pentru viaţă, moarte şi pentru nemurirea*. Pe foaie de titlu mai citim că opera s-a tradus în zilele lui Alexandru Callimache şi că s-a făcut în oraşul Iaşi în 1819.

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac*, Bucureşti, 1933, p. 10.

[2] P. Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti din literatura engleză* (în „Dacoromania" III, 1923; I. Pervain, *Simion Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare* în „Studii literare" IV, 1948) şi *E. Young în România* (comunicare ţinută la a II-a consfătuire naţională de literatură comparată, Bucureşti 1969; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1969, vol. II; D. Popovici, *Cezar Boliac, romantism şi socialism* (în „Viaţa românească" nr. 11—12, 1929); N. Camariano, *Primele traduceri din Bernardin de Saint-Pierre în literatura română* (în vol. *În amintirea lui C. Giurescu*, Bucureşti 1944); A. Marcu, *Un student român la Pisa şi Paris către 1820 'Simion Marcovici*, Vălenii de munte 1929; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti 1938; D. Păcurariu, *Influenţe în literatura română*, în Contemporanul", 5, apr. 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Data traducerii a fost controversată [3].

Controversată a fost şi problema intermediarului după care s-a făcut traducerea. Lazăr Assakiewicz (purtînd drept nume de călugărie Leon), ca preot şi capelan al spitalului din Lemberg şi ca om cu preocupări culturale însemnate, cunoştea mai multe limbi străine, printre care rusa, franceza, germana, aşa încît ipotezele de a se fi adresat unui intermediar francez (cum propune I. Pervain) sau unui intermediar rusesc (cum propun P. Grimm şi N. Camariano) rămîn valabile ca enunţare, dovadă celelalte două traduceri pe care le-a realizat [4]. Ţinînd însă seama de studiul comparativ al versiunii Asachi cu versiunea Le Tourneur, afirmăm că „protopresviterul a toată Moldova" a tradus *Nopţile* din limba franceză, după ediţia din 1769 a lui Le Tourneur, în două volume, care conţin 13 şi, respectiv, 11 *Nopţi*. Versiunea Asachi are 24 de *Nopţi*, întocmai ca versiunea Le Tourneur, iar după *Noaptea a treisprezecea* Asachi a notat „sfîrşitul tomului întîi". Dar, cum arată şi I. Pervain, titlul traducerii în manuscris nu corespunde cu titlul traducerii franceze, ci cu al traducerilor în alte limbi, rusă sau germană, mai fidele textului englez. Întrucît nu am putut consulta vreo traducere în limba rusă, ne vom limita a arăta că lui L. Asachi nu i-a fost străină versiunea germană a lui Ebert.

Toate traducerile lui L. Asachi [5] dovedesc o înclinare spre probleme morale, nuanţate de o sensibilitate preromantică. Gustul pentru Young se pare că i l-a deschis fiul său, Gheorghe, care în perioada de studii la Roma luase contact direct cu preromantismul englez prin Blair, Young şi Gray. Faptul că traducerea aceasta a rămas în manuscris, deşi celelalte au văzut lumina tiparului, se datorează fie faptului că autorul era nemulţumit de reuşită, fie unei conjuncturi nepropice. Limba traducerii din Young este greoaie, dovedind că autorul nu şi-a şlefuit opera, deşi ştersăturile din manuscris atestă o revenire asupra textului. Traducătorul a urmat cu fidelitate şi atenţie versiunea franceză, neîngăduindu-şi libertăţi de omisiune sau adausuri. Conştiinciozitatea şi informaţia traducătorului merită numai cuvinte de laudă, deşi topica întortocheată şi vetustă prejudiciază prezentării artistice.

---

[3] P. Grimm propune 1819, an aflat pe foaie de titlu a manuscrisului. N. Iorga propune anul 1818, argumentînd cu un citat din Carl Iken, *Leukothea*, Leipzig 1825, vol. II, p. 191. Acelaşi an 1818 e propus şi de N. Camariano, care îl susţine cu acelaşi citat ca şi N. Iorga şi cu o însemnare trimisă de Manuil Vernardos din Creta într-o corespondenţă din Iaşi către revista „Mercurul savant" la 12 august 1818. I. Pervain conchide : „prima tălmăcire parţială din *Nopţi* s-a făcut în anii 1816—1819", neinvocînd nici un argument, deoarece consideră, probabil, că L. Asachi a mai tradus fragmente şi înainte de traducerea completă (ms. 1771). Diferenţa de un an la care se ajunge ca urmare a consultării diferiţilor cercetători nu aduce prejudicii cercetării, căci, rămasă în manuscris, traducerea nu a circulat şi nu a determinat ecouri decît într-un cerc intim, care se presupune foarte restrîns. Ţinînd seama de indicaţiile cronologice amintite, credem că putem afirma ca L. Asachi lucra la traducere în 1818, dar că data trimiterii este 1819, an înscris de autor în josul paginii de titlu.

[4] *Jucăria norocului sau Istorisirea pentru prinţipul Menşicikov* . . . . . , traducere din rusește, tipărită în 1816 şi *Bordeiul indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, traducere din franceză, tipărită în 1821.

[5] În „Înainte înştiinţare" aflăm că L. Asachi era bun cunoscător al epocii literare engleze, deoarece el menţionează numele lui „Suift", „Saftenbury", „Pope", „Adison", Risardson".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată textele paralele ale unui fragment din *Noaptea a cincea*.

Ce temps est venu pour moi : le monde que j'habitais n'est plus : un nouveau succède, où régnent de nouveaux usages. Une troupe légére d'acteurs étrangers arrivent sur la scène pour m'en chasser ou pour s'y divertir de moi. Comme ils s'étonnent de me voir ! Je les regarde avec la même surprise. Mon voisin m'est inconnu. Hélas ! Ce n'est pas là ce qui m'afflige le plus, il est un chagrin plus cruel que je ne dois qu'à la vieillesse ou au malheur d'être trop long-temps privé de la mort.

Vreme ca acee au venit acum asupra me ; lume pe care am veţuit acum au tăcut. Lume noo sosește pe care obiceiurile cele noo stăpânesc adunarea celor tineri şi străini jucăuşi întră la theatru ca ori să scape de mine ori să-şi facă din mine jucărie. O cum este lor de mirare a să uita asupra me. Eu cu aseamene mirare mă uit asupra lor. Vecinul meu acum este mie necunoscut. Dar amar mie ! Nu este pricina aceasta care mă asupreşte am eu supărări cari mult mai mult mă năcăjesc şi acele sînt bătrâneţile şi nenorocirea acărora sânt datornic din pricină că n-am putut mai curând muri.

Perioada cînd se publică Young în traducerea lui S. Marcovici corespunde pe planul istoriografiei literare cu momentul „Curierului românesc". Tendinţa de sincronizare a culturii umane cu spiritul cultural apusean intră într-o etapă de înnoire. Numărul cărţilor care circulă în Principate, ca şi numărul cititorilor, se înmulţesc. Creşte şi numărul celor care pleacă la studii în Occident, şi care, o dată întorşi în ţară, mînaţi de un benefic elan patriotic progresist, caută să facă cunoscute valorile culturale străine. Simion Marcovici este unul dintre aceşti tineri a cărui pregătire [6] şi sentimente patriotice erau în deplină consonanţă cu programul cultural al timpului. Scopul celor mai multe tălmăciri ale sale l-a constituit, aşa cum mărturisesc prefeţele sale la diversele opere, „înaintarea neamului spre învăţătură şi fericire", cultivarea înaltelor virtuţi etice şi îmbogăţirea limbii. Traducerea de care ne ocupăm a apărut în 1831 în tipografia lui Eliade, după traducerea franceză a lui Le Tourneur, ediţia a II-a, 1770, cuprinzînd două *Nopţi* şi fiind adresată „tinerimei naţionale". Cu un an mai înainte, această tălmăcire fusese anunţată în „Adaosul literal la Curierul Rumânesc care pe toată luna va eşi o dată", nr. 77/1830. Scopul acestor publicaţii era „să insufle gustul citirii prin deosebite povestiri morale", de aceea alegerea traducerilor se orienta în primul rînd spre operele cu un accentuat caracter moralizator. Şi în cazul lui S. Marcovici, aşadar, Young era gustat şi recomandat în primul rînd ca autor de cugetări morale, celelalte atribute ale sale fiind înregistrate în subsidiar.

Traducerea din 1831, *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Iung*, are ca emblemă un citat despre virtute din Cicero şi ca prefaţă *Viaţa lui Iung pe scurt*, în care Marcovici subliniază scopul moral al scrierii, dă cîteva date despre autor şi despre numele proprii ce intervin în decursul operei şi scrie cîteva cuvinte despre traducerea sa. Într-un cuvînt închinat

[6] Vezi studiul menţionat al lui A. Marcu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„fratelui cititor", traducătorul atrage atenţia semenului său asupra nenorocirilor şi deşertăciunilor care îl pîndesc la fiece pas şi pe care le poate înfrunta numai prin virtute „şi prin buna întrebuinţare a minutelor ce soarta milostivindu-să îţi mai hărăzeşte".

Succesul de care s-a bucurat prima ediţie l-a determinat pe traducător să dea o „a doua ediţie, îndreptată şi adăogată cu un cuvînt al lui Jung asupra a doua veniri şi cu un cuvînt dintr-ale Episcopului Masilion", în 1835, tipografia lui Ediade. Această a doua ediţie cuprinde şapte *Nopţi*, dar ordinea nu corespunde întrutotul cu cea a versiunii franceze. Dacă primele cinci *Nopţi* urmăresc „slobod" primele cinci *Nopţi* din Le Tourneur, cea de a şasea şi a şaptea *Noapte* la Marcovici corespund *Nopţilor* a XVII-a şi a XXIV-a la Le Tourneur. În ceea ce priveşte *Noaptea* a opta, *A doua venire*, Marcovici a tradus sub acest titlu al treilea cînt din poemul *Le jugement dernier* din traducerea lui Le Tourneur a poemului lui Young, *The Last Day*.

În prefaţa la ediţia din 1831, Marcovici a arătat că traducerea pe care o oferă este „slobodă", căci dacă a intrat „în duhul scriitorului" şi nu s-a îndepărtat de ideile lui, el şi-a unit de multe ori propriile-i lacrimi cu cele ale lui Young, pentru a mîngîia inimile nenorocite. Într-adevăr, tălmăcirea românească care urmează în unele părţi destul de aproape pe Le Tourneur, îşi asumă şi unele libertăţi ca : introduceri de cuvinte şi propoziţii şi prescurtări de text. Toate acestea, pe lîngă remanierile lui Le Tourneur, transformă textul englez într-o recreare originală.

Astfel, *Nopţile* a doua, a treia, a cincea, a opta, traduc cu fidelitate, cu inerente excepţii, *Nopţile* a doua, a patra, a cincea şi cîntul al treilea din *Le jugement dernier*, în versiunea Le Tourneur. În schimb, *Noaptea* întîia, a treia, a şasea şi a şaptea modifică respectivele *Nopţi* din franceză, adăugind paragrafe, transformînd cuvinte şi fraze, schimbînd finaluri în spirit didactic moralizator, care trădează intenţiile etice ale tălmăcitorului.

Iată, de exemplu, finalul *Nopţii a opta* adăugat de S. Marcovici.

„O suflete al mieu, vezi, ascultă şi cutremură-te cîte sînt trecătoare ; numai fapte bună, numai virtute este mîngîierea omului într-această viaţă, şi pregăteşte pentru vecie. Doamne, mai hărăzeşte-mi un minut ca să mă poci pocăi prin fapte bune, şi să mă fac vrednic a mă înfăţişa înainte-ţi la acest ceas grozav şi a fi părtaş al îndurărilor tale".

Făcînd abstracţie de aceste intervenţii în textul francez, nu putem găsi pentru truda şi izbutita lui S. Marcovici decît cuvinte de laudă şi preţuire. Scriind într-o epocă de frămîntări în domeniul limbii, „Marcovici face parte din generaţia aceea care a prefăcut limba română literară. Scrieri originale nu are, dar limba traducerilor sale este aproape clasică şi poate servi de model oricărui scriitor român" [7].

Fraza e mlădioasă, cuvîntul judicios ales, gradaţia dramatică bine chibzuită, acolo unde îşi aduce contribuţia personală. Cînd limba română nu are un cuvînt potrivit unei noţiuni străine, traducătorul nu ezită să

[7] M. Eminescu, *Opere complete*, Iaşi, 1914, p. 387.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adopte noţiunea împreună cu veşmîntul ei verbal, dovedindu-se, astfel, un partizan al introducerii neologismelor.

Oferim un exemplu de text paralel din *Noaptea întîia:*

O mort, souveraine propriétaire de tous les êtres, il t'appartient d'effacer les Empires sous tes pas et d'éteindre les astres. Le soleil lui-même, tu ne dois le souffrir qu'un temps dans l'Univers. Un jour viendra que ton bras le détrônant de sa sphère le précipitera dans la nuit. Ne peux tu donc te contenter de ces grandes victimes? Pourqui ta haine s'attache-t-elle à un atôme, et me choisit-elle pour s'épuiser sur moi?

O moarte! stăpîna prea înaltă a tuturor fiinţelor, ţie se cuvine să ştergi cu infocatele pasuri împărăţiile şi să stingi stelele; şi chiar pe acest luminos soare tu nu-l vei îngădui multă vreme să împărăţească măreţ, asupra universului. Va veni ziua cînd braţul tău, coborîndu-l din sfera lui, îl va azvîrli în vecinica noapte! O! nu te mulţumeşti de atîtea jertfe măreţe?... Pentru ce mă faci să sorb cu încetul paharul amărăciunii, cu care omenirea întreagă ai fi putut să adăpi?

Insistentele reveniri asupra virtuţii şi moralei nu dau o încărcătură obositoare textului, căci ele corespund intenţiilor originalului englez şi se încadrează în programul larg didactic-utilitar al politicii culturale a timpului. Nu trebuie să uităm că această tălmăcire a fost „primită de Consiliul Profesoral pentru deprinderea tinerimei la analizuri şi compuneri". În acelaşi context trebuie considerate şi notele explicative din subsol, ca de pildă:

„Superstiţie e credinţa mincinoasă şi proastă în materia de religie".

„Emulaţie însemnează rîvna de a întrece unu pă altu".

Traducerea lui Marcovici a fost consemnată pînă tîrziu în periodicele timpului, fiind recomandată „cu tot adinsul" în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", nr. 18/1850, p. 143.

Cea de-a treia traducere românească din Young aparţine lui Andrei Mureşanu şi este făcută, se pare, în ultimii ani ai vieţii. Istoriile literare sau studiile de critică consemnează doar în treacăt faptul că scriitorul ardelean s-a aplecat asupra unor scriitori ca Schiller, Herder, Bürger, Young, Tecit. Datele referitoare la anul traducerii din Young şi la limba din care a tradus rămîn ipotetice. Cele cîteva fragmente care s-au păstrat au văzut lumina tiparului postum, în 1864, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (nr. 1, 2 ianuarie, p. 8; nr. 2,8 aprilie, p. 16; nr. 3, 11 aprilie, p. 18), în total de 109 versuri.

Referindu-ne la data traducerii, ni se pare interesant de semnalat faptul că în unele poezii de tinereţe ale autorului (*Către nori*, *O privire peste lume*, *Aşa mi-a fost ursita*) există marcante note de amărăciune, provocată de deşertăciunile lumeşti. Să fie aici o simplă concordanţă cu tonul amar al celorlalţi poeţi elegiaci din Principate, sau să fie influenţa notelor pesimiste ale romantismului german sau francez şi, atunci, de ce nu, şi a meditaţiilor sumbre, în cadru nocturn, ale lui Young? Dacă această ipoteză se verifică, putem fixa data traducerii din Young pe la începutul deceniului al cincilea al secolului trecut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În privința limbii intermediar, dată fiind frecventarea de către scriitor a școlii normale săsești și a liceului piariștilor din Bistrița, am putea trage concluzia că această limbă a fost germana.

Versurile de care dispunem suferă de pe urma exprimării îngreunate de latinisme sau forme lingvistice supărătoare și a unei topici forțate, greu de urmărit. Iată un exemplu:

A morții neagr-a noapte, nacasul, verst-a, grigea,
Profund'a suparare, ce sboara-n giurul mieu,
S-a inimimi taiate, dece avea scump în lume,
A și-inceput a stinge din pieptu'mi santul foc;
Imi vei mai da tu noapte! a ta insuflețire?—
Mai fiimi gratioasa! apoi dormi viersul mieu,
Pare'o să te destepte prin arcu'i Rafaila,
C'acolo, unde noaptea și moartea a peritu,
Durerea, verst'a, grigea și culpa nu esista,
Se canti eterne imne în armonii ceresci
Ce suna, mult mai dulce, mo-n tonul cel de basa,
(Ach! inim'a'mi presupune) asemenea cu al teu!

Singura traducere din cele trei existente care a determinat un ecou în epocă, datorită în primul rînd faptului de a fi fost tipărită, dar și datorită calităților artistice, a fost cea a lui S. Marcovici. Această traducere a circulat paralel cu versiunea franceză a lui Le Tourneur, așa încît ecourile din Young pe care le descifrăm la cîțiva poeți români ai vremii nu pot fi atribuite cu certitudine uneia sau alteia dintre cele două versiuni, deopotrivă de accesibile în epocă.

Printre primii noștri poeți despre care putem spune cu certitudine că l-au citit pe Young [8] a fost B. P. Mumuleanu, care s-a bucurat de lectura unor cărți din biblioteca lui C. Filipescu. Ca majoritatea poeților din această perioadă de tranziție și căutări, opera lui Mumuleanu poartă pecetea unor influențe conjugate care pornesc din clasicism, trec prin luminism și neoanacreontism și ajung la preromantism și romantism lamartinian. Volumul postum de *Poezii*, 1837, cuprinde și cîteva poezii care se află sub semnul meditațiilor de noapte ale lui Young, constituind o primă orientare preromantică în literatura română [9]. *Clopotul*, *Noaptea*, *Prietesugul*, *Memoria celor trecute*, *Miezul nopții*, *Pocăință*, *Cîntare către Dumnezeu*, *Amor către Dumnezeu* sînt titlurile poeziilor care ne amintesc mai

[8] Afirmația că la Ianeu Văcărescu în poezille *La moartea mamei mele* și *Către morminturi* se regăsesc ecouri din Young este mai greu de susținut, căci în lista cărților care se aflau în biblioteca sa nu întîlnim opera lui Young în nici o versiune, iar tema morții și a despărțirii de cei dragi revine frecvent și în versurile unor poeți francezi ai secolului XVIII sau în *Meditațiile* lui Lamartine cu care I. Văcărescu era mult mai familiarizat.

Nu același lucru se poate spune despre I. H. Rădulescu, care luase fără îndoială contact direct cu versiunea franceză a lui Young și cu traducerea lui S. Marcovici. Totuși, a găsi influența lui Young în unele poezii de meditație religioasă din tinerețe, *Trecutul* și *Dragele mele umbre*, înseamnă a face doar o presupunere, deoarece în creuzetul de influențe ale lui Eliade s-au topit clasici, preromantici și romantici, ori a disocia influența meditației lui Young de influența meditației lamartiniene este o afirmație care din lipsă de temei poate deveni speculație, sau poate stabili doar un paralelism, ținînd seama că și în Lamartine putem găsi ecouri din Young.

[9] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, 1969 p. 359.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pregnant de materia și spiritul *Nopților* : durere în fața morții celor dragi, resemnarea amărăciunii și împăcarea sufletului în credința în Dumnezeu, recomandarea virtuții ca singur bun etern, lauda prieteniei, ca unică condiție a fericirii.

Scriitorii care, ca și în cazul lui Mumuleanu, l-au cunoscut pe Young în versiune franceză sau română, și ale căror opere respiră influența *Nopților*, sînt însă G. Alexandrescu și C. Boliac.

Pe G. Alexandrescu o notă a lui I.H. Rădulescu din „Curierul românesc", nr. 12, 6 III 1832, îl caracteriza drept „un tînăr abia de 18 ani, ca un alt Young ieșit din ruinurile Tîrgoviștei (care) se așază pe ele în mijlocul nopții și face să răsune glasul său cel plîngător". Acest tînăr, care recita într-o impecabilă franceză pasaje întregi din tragediile lui Racine, a luat, fără îndoială, contact cu versiunea franceză a *Nopților*. Dar, paralel, Alexandrescu a cunoscut, sub înrîurirea lui Eliade, și alți scriitori, dintre care Volney, Byron sau Lamartine, care constituia un fel de zeitate poetică pentru redactorul „Curierului românesc". Nu vom putea disocia, nici în cazul lui Alexandrescu, influența lui Young de influențe Lamartine, ținînd seama și de coincidența lor tematică și spirituală.

Tonul elegiac, meditația asupra soartei omenești, disperarea în fața deșertăciunii lumești sînt teme comune preromanticilor și romanticilor pesimiști. Cadrul nocturn și peisajul selenar, inexorabilul morții îndreaptă însă cu precădere spre Young. Noaptea este un mediu prielnic cugetării grave, „restituind conștiinței sentimentul singurătății metafizice și al sublimului cosmic" [10]. Lumina rece a lunii adîncește contururile sumbre și sporește misterul. Majoritatea versurilor elegiace ale poetului au ca dimensiune temporală noaptea cu lună : *Răsăritul lunei*, *Umbra lui Mircea*, *Mormintele*, *Candela*, *Miezul nopții*, *Întristarea*. Dacă primelor trei accentele patriotice le dau un timbru specific, ultimele trei, la care se pot adăuga și alte titluri : *Rugăciune*, *Prietesugul*, *Cimitirul*, *Barca*, *Suferința*, *Meditație*, *Adio la Tîrgoviște*, aduc în discuție teme la modă în epocă, dar care se resimt de afectare și artificialitate, abundînd în retorisme naive și tocite și transmițînd un fals fior.

Tema sepulcrală și a ruinelor pe care o regăsim și în aceste poezii, ca și în operele altor scriitori români din această perioadă, cu toate particularitățile de adaptare, nu este de proveniență Young, căci poetul a acordat puțin spațiu decorului macabru și în general considerațiilor asupra decrepitudinii fizice a morții [11].

Spre Young — și Lamartine — ne îndrumă în afară de cadru în primul rînd : discuția cu divinitatea, care e pe rînd apostrofată și invocată (*Candela*, *Cimitirul*, *Rugăciunea*), deșertăciunea ființei (*Meditație*, *Întristarea*, *Adio la Tîrgoviște*), presimțirea morții (*Miezul nopții*), prețuirea prieteniei (*Prietesugul*).

Cel de-al doilea nume este Cezar Boliac, care, deși a cunoscut culegerea lui Marcovici, își află punctul de pornire al imaginației sale în textul lui

[10] P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 126.

[11] Spre deosebire de ceilalți scriitori din curentul poeziei mormintelor și morții : Th. Parnell (*A Night Piece on Death*, 1722), R. Blair (*The Grave*, 1743), J. Hervey (*Meditations among the Tombs in a letter to a Lady*, 1716—1747), la care întîlnim obsedant un decor macabru, o recuzită sepulcrală, simboluri ale morții și distrugerii, imagini dezolante, Young nu este un poet blatuit de teroarea morții, căci, ca bun creștin, el este convins de nemurirea sufletului. De aceea elementul sinistru și funebru este foarte puțin dezvoltat în *Nopți*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le Tourneur. Primul său volum, meditațiile din 1835, apărute sub titlul pretențios de *Operile lui Cesar Boliak*, în tipografia lui Eliade, poartă, subliniată parcă cu mîndrie de autorul însuși, amprenta meditației asupra vieții și morții de coloratură creștină a lui Young, gen gustat și ținut la mare cinste în întreaga Europă cu cîteva decenii în urmă. Volumul este precedat de o prefață elogioasă și plină de gratitudine adresată colonelului I. Cîmpineanu și de un cuvînt *Către tinerime*, în care poetul mărturisește cum și-a scris meditațiile. Ținînd seama și de mărturiile autorului și de autenticitatea și profunzimea stărilor de spirit, cugetărilor și sentimentelor exprimate în meditații, putem afirma că Boliac a pornit la scrierea lor nu dintr-un imbold sufletesc sincer, ci pentru că „mi-a plăcut să-mi fac niște visuri dulci și să mă rătăcesc într-o lume ideală. Am scris fără țintă și fără șir, și n-am făcut decît să presăr niște idei vage și să le încălzesc cu un sentiment căruia singur nu știu ce nume să-i dau" și pentru că arborarea tristeții și atitudinii meditative era la modă, „pentru că mi-a plăcut să gîndească oamenii că eu am fost absorbit în cugetările mele cînd am scris". O dovadă este că autorul și-a calculat cu grijă lungimea frazei, nu mînat de un imbold stilistic, ci pentru a nu-i plictisi pe cititori.

Cele douăsprezece meditații sînt toate în proză, cu excepția a două, scrise în versuri. Tema lor pendulează între nădejde și disperare, între mîngîiere și gînduri de sinucidere. Scriitorul, pe rînd, blestemă „înșelăciunea nădejdii", își plînge singurătatea și laudă prietenia, se revoltă împotriva lui Dumnezeu sau îl preamărește în fraze pline de fervoare, jelește moartea ființei iubite, „floarea omenirii și-a sexului tău", sau desenează senin un peisaj de amurg de primăvară, se înfioară în ceasul amenințător al sfîrșitului, își pune întrebări zgomotoase despre misterul existenței.

Tonul meditațiilor, fie revoltă, fie resemnare, este nesincer și neconvingător. Exclamațiile trădează un retorism banal [12], iar expresivitatea lexicală se reduce la o împreunare nepotrivită și neinspirată de cuvinte, ca în următorul fragment din *Meditația a zecea*, *Moartea* : „Înger grabnic al tarelui cabinet ! Sol uricios al iesmosului lăcaș ! Negru ministru al tribunalului răsplătitor ! Repede Fulger purtător de întuneric ! Noptoasă, înspăimîntătoare, nevăzută săgeată, ce desființezi ființele !".

De la acest început voit dramatic și elegiac, Boliac se va îndrepta către o lirică socială, protestatară, făcîndu-se vorbitorul celor obidiți. Ecouri ale pozei romantice și preromantice se vor mai întîlni și în alte poezii, apărute în 1847 : *Ermitul* și *Schitul*, învăluite într-un nor de tristețe incurabilă, străbătute de cugetări asupra deșertăciunii vieții, a dorinței de moarte și a chestionării divinității asupra viitorului condiției omenești.

Dacă considerăm că fertilitatea influenței lui Young a constatat în primul rînd în cadru nocturn și ton elegiac am putea urmări cu rezultate statistice considerabile filiația acestor date în întreaga literatură română [13]. Cum însă este greu de presupus că acestea se datoresc numai uneia sau mai multor influențe și că nu e vorba de paralelisme care ar forma obiectul istoriei motivelor, ne-am limitat la epoca pașoptistă, adică la primele contacte certe cu opera lui Young.

[12] Ritmicitatea prozei ne duce cu gîndul la Lamennais, pe care scriitorul, cu siguranță, l-a citit.

[13] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„HOMO AEDIFICANS" ÎN LITERATURILE EUROPENE

GEORGE MUNTEAN

Dacă e să ne rotim pe niște arcuri concentrice foarte cuprinzătoare, în toate credințele, religiile și mitologiile de care avem cunoștință, există un constructor al lumii, al universului; îi urmează unul prototipistic în plan social-uman (Solomon, Dedal, Amfion, Tezeu, finicul Ilmarinen, Meșterul Manole etc.), după care se produce o mare diversificare, fiecare construcție mai importantă sau așezare omenească avînd, aproape fără excepție, povestea (deci literatura) sa. De regulă, ultimul segment al acestei linii corespunde mai accentuat medievalității, existenței confreriilo și înfloririi superstițiilor cu circulație în preajma lor. Pornind de la aceste împrejurări, literaturile europene vor aborda, în durata lor, atît chipul constructorului prototipistic, cît și al arhitectului, acesta pus uneori în legătură cu al constructorului prototipistic, cînd nu-i cumva chiar acela adus în planul artei literare și ipostaziat ca arhitect modern. Aceasta, în general. În faza ei modernă se observă însă, în mare, două direcții. Una, încercînd a întruchipa constructorul ca prototip, ca simbol al creatorului și tratînd cu mijloace mai noi și într-o viziune contemporană o lume medievală sau mai veche (cazul motivului Meșterul Manole în literatura română cultă, al lui *Thésée* al lui Gide, strict parțial etc.), iar alta avînd ca erou arhitectul de astăzi, cu problemele lui, ades fără nici o aluzie la prototipul său din vechime. Istoric-literar, apariția arhitectului semnifică în genere dispariția celuilalt, iar încercările unor scriitori moderni de a-l readuce în planul actualității pot fi văzute și ca o încercare de a atrage măcar indirect atenția asupra unei unități de spirit pe care epoca nouă a desfăcut-o, cînd nu-i vorba pur și simplu de un pretext pentru a trata drama artistului și a creației sale. Cu apariția arhitectului modern dispare (sau, mai curînd, se răsucește altfel, uneori chiar se pervertește) și ideea sacrificiului, atît de strîns legată în mentalitatea populară și într-o parte a literaturii lumii de *homo aedificans*. Se desparte totodată sau, în orice caz, se diferențiază mai pregnant eticul de estetic, care se aflau în stare de fuziune în creațiile literare mai vechi și vor continua să se confunde în cele populare ce vor mai răsări (ici, colo) de acum înainte. Se intră în faza pragmatică a construcției, printre interstițiile căreia se zăresc însă uneori șuvițe amintind prin cîte

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 599–613, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un amănunt frînturi din vechea imagine și ținută a constructorului, a lumii sale. Intrăm mai convingător în istorie, care, cum se știe, roade încet mitul și mentalitatea populară, pînă la stingerea lor. Se pare că sîntem spre ultima etapă, din acest punct de vedere.

Pe urmă, literatura, mai ales de la romantism încoace, și-a direcționat interesul asupra operelor de arhitectură văzute ca mediu al vieții sociale, cadru al ei, alunecînd oarecum pe deasupra autorilor. Ilustrativă în acest sens e opera lui Balzac în Franța, a lui Dickens în Anglia etc. Destinul creatorului de operă arhitectonică a fost astfel estompat sau chiar anihilat de opera însăși, mai exact, de destinația acesteia, de utilitatea ei și de (literar vorbind) modul de comportare al celor ce o utilizau. Însă prezența arhitectului, a constructorului, e semnalabilă în destule scrieri și momente ale literaturilor europene, pentru a marca, dacă nu chiar treptele unei evoluții a atenției scriitorilor față de asemenea destine, cel puțin închegarea unei atmosfere din plasma căreia au țîșnit în timp cîteva opere oricînd relevabile.

Astfel, spre pildă, utopiile, în tentația lor de a propune o societate ideală (Campanella, Morus etc.), n-au neglijat cu totul nici cadrul arhitectural sau mai curînd urbanistic în care aceasta avea a-și desfășura existența. Tot astfel, robinsonadele nu sînt nici ele cu totul străine de acest cadru, mai fiecare dintre eroii lor construindu-și sau amenajîndu-și cîte o locuință. De asemenea, literatura științifico-fantastică e brăzdată din loc în loc de astfel de probleme, citabile fiind măcar *Casa misterioasă* a lui Edgar Wallace, cu construcția ei fabuloasă, ori *Insula cu elice* a lui Jules Verne, în care ne întîmpină acel ciudat oraș al miliardarilor. Tot din opera lui Jules Verne e de amintit cartea *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, sumă din care atît doctorul Schultze, cît și perechea lui, Sarasin, construiesc cîte un oraș. Funcțiile acestor edificii sau conglomerate urbanistice sînt, cum e și de prevăzut, altele decît cele pe care le urmărim aici, însă la închegarea unui anume climat e posibil ca și ele să fi contribuit.

Venind vremea cînd, cum ironiza La Fontaine, „Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs", constructorul, arhitectul, va ieși din conul de umbră al literaturii, începînd să circule prin ea. Iată o imagine satirică a arhitectului, alcătuită de Boileau la adresa lui Claude Perrault (fratele lui Charles) care, din medic academician, devenise arhitect, în care calitate ar fi produs colonada Luvrului, fiind, totodată, inițiatorul clasicismului în arhitectură și, deci, s-ar zice, posibil comiliton al lui Boileau, care nu-l iartă, cum vom vedea, din următorul citat, actual în atîtea privințe :

„Pe timpuri în Florența trăia un mare vraci,
Flecar, deprins cu cartea, dar ucigaș dibaci.
El singur provocase cumplită întristare :
Orfanu-și plînge tatăl, colo, în gura mare ;
Un frate-aici pe altul înveninat își plînge ;
Mulți mor bînd ceai de ierburi sau cînd le lasă sînge.
Sub mîna-i guturaiul se schimbă-n pleurezie,
Migrena cea mai simplă devine frenezie.
El părăsește-orașul, de toți disprețuit,
Dintre amici în viață doar unu-a mai găsit.
Acesta, abate, mort după-arhitectură,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îl găzdui-n palatu-l, frumos peste măsură.
Deodată însă vraciul, născut a fi zidar,
De-abia intrat în casă, vorbește ca Mansard:
Salonul îi displace, cămara-i prea departe;
Intrarea-ntunecoasă o pune-n altă parte;
Apoi arată scara cum trebuie-așezată.
Amicul său pricepe, pe meșter cheamă-ndată.
Acela-l înțelege și schimbă tot ce-i spune.
Se petrecu atuncea cu dînsul o minune,
Că ucigașul medic, fugind de medicină,
Cu rigla și echerul acuma va să vină,
Pe Galian îl lasă cu studiul lui suspect,
Din medic prost ajunge ilustru arhitect.
Exemplul lui ne fie principiu excelent:
Să fii zidar mai bine, de ai cumva talent.
Ori lucrător de seamă, maestru în mistrie,
Decît să fii pe lume cîrpaci în poezie".

Platon, și după el Cicero, plasaseră arhitectura printre îndeletnicirile cele mai importante, pe aceeași treaptă cu filozofia și medicina, dar în cazul exemplului lui Boileau medicul nu poate coexista cu arhitectul. Însă asemenea imagini sînt puține în perimetrul literar consultat. De regulă, arhitecții, constructorii în genere, sînt priviți cu seriozitate de scriitori, opera lor impunîndu-le, probabil, prin acel palpabil al existenței sale cu destinații multiple, între care utilul și frumosul nu se exclud, deși, după o vorbă a lui Théophile Gautier (care în prefața la *Mademoiselle de Maupin* lua în rîs goticul romantic): „Nu-i cu adevărat frumos decît ceea ce nu servește la nimic; tot ce-i util e urît".

Baudelaire (care mărturisea că „J'ai souvent habité sous de vastes portiques" și-și glorifica muza drept „o muse de mon coeur, amante des palais" imaginînd frumusețea „comme un rêve de pierre"), vedea natura însăși ca un templu: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles" (*Correspondance*). Înaintea lui, Virgiliu pomenise de împărăția fără viață din deșartele lăcașuri ale lui Dis („domos Ditis vacuas et inania regna"), iar La Fontaine avea să vorbească, citîndu-l pe englezul Pope, despre „l'éternel architecte", după cum un alt englez, Robert Browning, va compara divinitatea cu un meșter olar ce frămîntă lutul din care zămislește ființa umană, artistul fiind și el un olar ce aspiră la opera perfectă (poemul *Rubbi Ben Ezra*). De aici pînă la scrieri cu evidentă tentă masonică, precum, bunăoară, poemul amplu al cehului Otokar Březina *Constructorii templului* (1899), nu-i decît un pas.

Imagini ale constructorului sînt apoi desemnalat în romanele scrise de George Sand (*Le Compagnon du tour de France*; *Meșterul Pierre Huguenin*; *Les Maîtres mosaïstes*, tradus în românește încă pe la 1873), într-o dramă în trei acte a lui Alexandre Dumas, *Le Marbrier*, într-o operă comică în trei acte a lui Auber, *Le Maçon*, libretul fiind scris de Scribe și Germain Delavigne, în *Bonne volonté* a lui Jules Romains, iar în spațiu german în cartea lui Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, în *Der Weise Schimmel* al lui Th. Storm și vor mai fi fiind și altele. Contemporan cu Ludwig e italianul Francesco Guerazzi, care, în romanul istoric *Asediul Florenței*, ni-l

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înfăţişează pe Michelangelo în ipostaza de apărător al Florenţei împotriva asalturilor franceze. Spre a le bara intrarea în oraşul republică, marele artist construieşte un zid de apărare, însă în cele din urmă asediaţii nu pot rezista. Aici, în Cinquecento, se înalţă ziduri spre apărare, un secol mai tîrziu olandezii vor rupe digurile ce-i protejau împotriva mării spre a scăpa de duşmani, Boileau întrebîndu-se cine se va învrednici să cînte „pe Batavul pierdut în vijelie/Ce însuşi se îneacă să scape de urgie" (*op. cit.*, p. 84 — 85).

În spaţiul rusesc se cuvine amintit în orice caz Puşkin, al cărui *Călăreţ de aramă* poate fi apropiat de motivul jertfei zidirii, Lev Tolstoi, cu al său bătrîn prinţ Bolkonski, ce-şi trece vremea în atelierul de tîmplărie, munca manuală fiind pentru el, ca şi pentru alţi eroi ai marelui scriitor, una din raţiunile de a fi, Cernîşevski, a cărui Ana Pavlovna din *Ce-i de făcut?* se hazardează în construirea de mici cooperative de lucru şi are viziuni asupra arhitecturii viitoare. În *Un rege Lear al stepei* al lui Turgheniev, eroul îşi concepe singur o casă originală. Lăsînd-o însă, din viaţă, moştenire fiicelor sale, reeditează drama regelui Lear, acestea alungîndu-l după ce le-a transmis averea. Atunci, într-un acces de furie desperată, se urcă pe acoperiş şi începe s-o dărîme, precum altădată Samson coloanele templului închinat de filistieni zeului-peşte Dagon, îngropîndu-se el însuşi sub ruine. Gorki, în piesa antidostoievskiană *Bătrînul* (una din cele mai interesante ale sale), pune un constructor fugit de la ocnă să edifice, găsindu-şi astfel fericirea şi raţiunea de a fi, însă un fost tovarăş de suferinţă, care-l reîntîlneşte, îi contestă acest drept, fericirea nefiind, deşi individuală, intangentă la viaţa socială etc. După revoluţie, tema va cunoaşte o mare diversificare, dar aici vom reţine numai anume aspecte ale ei, pentru a marca doar marea diversitate a direcţiilor pe care s-a angajat în timp literatura gravitînd în jurul său. Dar opera arhitectului apare în cîteva scrieri, cum am menţionat, şi ca personaj literar propriu-zis, nu numai simbol, ca în unele cărţi amintite mai înainte. Între acestea, *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo se situează poate chiar pe primul loc. Pentru că dincolo de intriga spectaculoasă a romanului, dincolo de lumea medievală, mai mult imaginată de Hugo decît corespunzînd unei realităţi, faimoasa catedrală pariziană devine, sub pana părintelui consacrat al romantismului, eroul principal al romanului. Paginile evocînd măreaţa construcţie, cu vitraliile, turnurile şi clopotele ei, dau romanului adevărata lui vigoare şi indicibilul său farmec. Nu degeaba zisese Lamartine că „arhitecţii catedralelor gotice au fost barbari sublimi".

Ca participantă directă la acţiune sau ca un determinant al ei şi al destinului celor ce vin în contact cu ea, casa, ca habitat, e prezentată în mult mai multe scrieri. Să ne amintim de „casa melancolică a lui Usher" din *Căderea casei lui Usher* a lui Edgar Allan Poe, care, prin pereţii înfioraţi de frig, prin „ferestrele ca nişte ochi fără expresie", produce asupra povestitorului acea „nemaipomenită prăbuşire a sufletului", ca un argument al faptului că mediul material, în speţă, locuinţa, influenţează, uneori chiar condiţionează, existenţa omului. Spre deosebire de René al lui Chateaubriand, pentru care „tot ce e finit nu are nici o valoare", el simţindu-se, în setea lui de absolut, „singur, singur pe pămînt", Roderick Usher (ca şi alte personaje poeşti, precum cele din *Motanul negru*, *Ligeia*, poemul *Palatul cu năluci* etc.) este determinat în melancoliile şi frica lui de influenţa pe care „anumite particularităţi în forma şi în materialul acestei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

case au exercitat-o asupra sa", determinînd apariţia în literatură a unui „nou tip de erou romantic, bolnavul de spaimă" (Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, E.P.L., 1968, p. 297). Antecedentele acestui tip trebuie căutate în „the gothic romance" al secolului XVIII englezesc, în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole (1717 — 1797), în romanele scrise de Ann Radcliffe (1764 — 1823), dintre care *Misterele din Udolpho*, scris în 1794 (are oarecare tangenţă la cercetarea noastră, castelul de acolo apărînd ca o fiinţă vie), Matthew Gregory Lewis, Charles-Robert Maturin (1780 — 1824) şi alţii, ultimul avînd certe influenţe asupra lui Hugo şi Balzac, care în *Melmoth réconciliée* încearcă chiar o continuare a lui *Melmoth rătăcitorul* al lui Maturin. O reacţie împotriva casei (ca loc al corupţiei morale, e drept) avusese la începutul medievalităţii patriarhul Constantinopolului Ion Gură-de-Aur (aprox. 344 —407), care avertiza : „cînd vezi clădiri strălucitoare şi cînd privelişte a porticelor e gata să te ducă în ispită, atunci uită-te repede la bolta cerească şi la cîmpiile întinse pe care pasc turme, pe marginea apelor". Dar chestiunea e oarecum laterală celor avute în vedere aici, iar abordarea ei ne-ar duce prea departe, pînă la atît de marcata opoziţie sat-oraş a semănătoriştilor noştri, care ar fi fost încîntaţi a afla în marele teolog un precursor. Sîntem astfel la polul opus a ceea ce vor afirma răspicat expresioniştii germani în manifestele lor : „Căci forţele animatoare ale naturii sînt totodată cel mai cumplit duşman al omului (...). Spiritul uman recunoaşte că activitatea lui trebuie să fie antinaturalistică !". Sentimentul artistului e lăsat acum „să năvălească în ea cu atîta putere, încît o desfiinţează". „Oraşul de piatră nu mai este simbolul urîţeniei şi al neomeniei", ci contrariul naturii date de-a gata, „ceea ce omul a creat, operă a mîinilor noastre" (apud Al. Philippide, *op. cit.*, p. 145— 146). Teoria, reacţie împotriva naturalismului, e dintr-o familie cu afirmaţia lui Ovidiu că natura imită arta („simulaverat artem ingenio nature suo"), reluată şi afirmată răspicat la sfîrşitul secolului trecut de Oscar Wilde : „Viaţa imită arta mai mult decît imită arta viaţa. Urmează de aici că natura exterioară imită, de asemenea, arta".

Cu Rilke (şi într-o măsură cu Valéry, vezi *Cantique des colonnes*, spre exemplu), simbolistica templelor, a construcţiilor în genere, ia o nouă înfăţişare. Dintr-un reper al existenţei în concret, dintr-o încercare de acomodare în univers şi de construire în concordanţă cu datele acestuia, ele devin metafore ale cunoaşterii, marcînd trepte ale ei. În *Ceaslovul* lui Rilke dăm peste versuri precum următoarele încercare de plasticizare a procesului cunoaşterii :

„Te clădim cu mîini tremurătoare
Şi-aşezăm atom peste-atom.
Dar cine poate să te sfîrşească oare,
O, dom?. . . . . .
. . . . . .
Meşteşugari sîntem : ucenici, calfe, maiştri
şi te clădim, o , naos înalt(...).
Ne urcăm pe schelele ce se clatină,
în mîini clocanul ne atîrnă greu (...).
De atîtea clocane văzduhul vuieşte
şi pînă-n munţi răsună bufnituri"

(traducere de Al. Philippide).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lumea, universul se mută astfel, inclusiv cel construit, în interior şi „acolo unde era o casă durabilă se arată o figură imaginată" de „parc-ar mai sta şi-acum în creier", zice poetul, spiritul timpului înfăţişîndu-i-se „fără figură". Acesta nici „temple nu mai cunoaşte. Pe-acestea, risipă/a inimii, le strîngem tainic în noi./Şi-acolo unde mai este/vreunul, cîndva adorat, slujit în genunchi,/el se înalţă, aşa cum este, în nevăzut de peacum". Nu ne rămîne decît efortul „de-a-l construi *înăuntru*, cu stîlpi şi statui, mai înalt".

Între o asemenea imagine a lumii interiorizată şi cea a unor constructori de tipul lui Ilmarinen din *Kalevala*, care construise capacul cerului, încercase a făuri soarele şi luna furată de duşmanii neamului său şi meşteşugise acea moară fermecată Sampo (ca un alt simbol al abundenţei), se interpun straturi dense de civilizaţie şi de construcţie, considerînd fiecare aspecte ale diverselor ipostaze ale mentalităţii umane, ale gîndirii omeneşti asupra universului, asupra destinului omului în cadrul acestuia.

Dar acestea sînt numai cîteva dintre ipostazele în care s-a fixat destinul constructorului şi al operei sale în literatura Europei moderne. Altele sînt de menţionat numaidecît. De exemplu, oricine a parcurs romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut* n-a putut să nu fie fermecat de pasajele închinate de acesta catedralelor gotice, în ele căror taine a fost iniţiat, cum singur o mărturiseşte, între alţii, de un român, prinţul Bibescu.

La englezi e de citat cazul lui Thomas Hardy, care, fiu de arhitect, el însuşi ucenic în arhitectură, deşi n-a dat personaje din acest domeniu, a manifestat acelaşi interes pentru problemele lui, scriind vibrante pagini despre arhitectura medievală, mai ales cea de cult, în cărţi precum *Tess din D'Ubervilles*, *Jude cel neştiut*, *Departe de mulţimea zgomotoasă*, *Întoarcerea pe meleagurile natale* etc. De altfel, o dată cu înflorirea în literaturile europene a simbolismului şi al altor orientări moderne apropiate lui, scrierile evocînd constructorii şi feluritele construcţii (îndeosebi urbane) se vor înmulţi. De la megapolisul lui Apolinnaire la *Oraşul* lui Briusov, care conţine în sine germenele autodistrugerii, de la poemele lui Verlaine (*Les villes tentaculaires*) şi Laforguet pînă la oraşul mic „fără case cu arcade" al lui Macedonski, ori la cel văzut animist, ca un Moloh, al lui Mihail Săulescu, la imaginile din Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren ori Samain etc. se simte un flux al citadinizării, al atenţiei faţă de peisajul urban şi de elementele lui componente, care chiar dacă nu va produce opere deosebite pe latura urmărită aici, va contribui la densificarea atmosferei, la menţinerea oarecum expresă sub ochii scriitorilor a acestei lumi. Faptul că, deşi ne aflăm într-unul dintre momentele literare europene cel mai intens preocupate de viaţa urbei, de priveliştile şi stările ei etc., nu s-au produs totuşi scrieri excepţionale centrate pe soarta constructorului sau a operei sale ar putea fi explicat, în parte, prin împrejurarea că mai toţi aceşti scriitori aveau în vedere îndeosebi *oraşul* şi mai puţin edificiile şi edificatorii săi. Pe urmă, fascinaţi de aspectul social al urbei, de mentalitatea ei (văzută cam nediferenţiat), ei n-au surprins decît accidental date ale chestiunii în discuţie. Încît, prezent difuz şi incidental, arhitectul, constructorul şi opera lor nu dobîndesc la această vîrstă a literaturii valenţe deosebite. Dar experienţa simboliştilor şi a celorlalţi modernişti (pînă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la Prévert şi alţii mai recenţi) nu va rămîne fără urmări, chiar dacă nevizibile în chip direct.

Kafka va conferi produselor arhitectonice noi valori, făcînd din castelul ce dă titlul uneia din scrierile sale un personaj cu o forţă şi configuraţie asemănătoare celor din basmele terifiante, care domină peisagistic, dar, şi în chip concret satul ce-i stă, aş risca expresia, sub ochi, în vale. Helenii imaginaseră labirinturi (înaintea lor situîndu-se, evident, vechii egipteni) pentru relegarea forţelor monstruoase ale naturii, care altfel le era prietenă; în lumea modernă, prin Kafka, arhitectura însăşi devine agresivă, pierzîndu-şi menirea de loc protector al omului – fie prin adăpostirea lui de forţele nefaste, fie prin izolarea acestora înăuntrul construcţiilor, ceea ce poate sugera o direcţie de evoluţie a spiritului european. Să reamintim, tot la Kafka, povestirea *Un mesaj imperial*, unde ne întîmpină un inextricabil labirint, pentru străbaterea căruia mesagerului îi lipsesc forţele cuvenite: „Şi mereu e silit să-şi facă loc prin apartamentele palatului central: niciodată nu le va învinge, şi chiar dacă trece peste acele obstacole, n-ar fi cu mult mai departe; la coborîtul scărilor încă ar trebui să se bată; şi dacă ar ajunge pînă jos, tot n-ar fi mult mai departe; ar trebui să străbată curţile, şi după curţi, al doilea palat care le înconjoară, şi iarăşi scări şi curţi, şi iarăşi palat, şi aşa mai departe, vreme de secole şi secole" („Secolul 20", 5/1964, p. 98). Iată, aşadar, arhitectura întoarsă împotriva celui ce a creat-o, devenit acum prizonier etern al ei.

Atmosfera e oarecum apropiată cu cea din prima parte a romanului lui Aldo Palazzeschi, *Allegoria di novembre*, în care ambianţa vetustă a vilei Bemualda coincide pînă la participare cu eroziunea treptată a sufletului ciudatului prinţ Valentino Core. Mai apropiată e situaţia din *Casa della stupidità* a lui Alberto Savinio, unde un telamon, dezgustat de stupiditatea invincibilă a locatarilor, se decide a-şi părăsi locul, provocînd prăbuşirea zidurilor pe care le susţinea şi răzbunîndu-se astfel ca o adevărată vietate împotriva oamenilor.

O îndreptăţită paralelă s-a făcut (vezi Şerban Stati, *Amiaza fantastică*, E.L.U., 1968, p. 168) între *În faţa legii* a lui Kafka, unde ne întîmpină mereu o poartă zăvorîtă, şi *Zidurile oraşului Anagoor* a lui Dino Buzzati, ziduri impenetrabile, menţinute într-un neîntrerupt asediu de feluriţi pelerini fascinaţi de vagile semne de viaţă ce le dă interiorul acestei misterioase urbe, amintind întrucîtva Mecca sau oraşul sfînt al creştinătăţii, construit cu atîta rîvnă de oamenii lui Hiram: „Regele Solomon chemă din Tir pe Hiram, care se pricepea şi în lucrarea bronzurilor. Hiram era plin de minte, înţelepciune şi ştiinţă. El veni pe lîngă Solomon şi-i făcu toate lucrările", citim în *Cartea regilor*, I, 13 — 14.

Ajunşi oarecum în preajma mentalităţii şi imageriei populare, în atîtea puncte tangentă, de altfel, cu literatura modernă şi chiar modernissimă, să ne oprim o clipă asupra înţelesurilor pe care le încifrează gestul sacrificiului făptuit pentru înălţarea unei construcţii, mai ales că în scrierile ce au în centru un arhitect (dintre cele pe care le-am putut consulta) se străvăd unele contingenţe, în sensul că mai toate leagă destinul acestuia de o jertfă, o pierdere, o neîmplinire în vreun plan oarecare al existenţei lui. S-ar putea ca, pe lîngă nevoia de însufleţire pe care o simţea necesară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

arhetipul arhitectului de astăzi pentru construcţiile sale, pe lîngă transferul de viaţă pe care-l producea prin jertfă sau prin simularea ei, acesta să fi avut imaginea unei dualităţi a lumii, a unei dirijări a ei de către forţe grupate în benefice şi malefice, care-şi cereau, deopotrivă, semnul de recunoaştere şi recunoştinţă. Dar s-ar mai putea adăuga ceva, pornind de la o constatare imediată. Anume că, prin forţa lucrurilor, în timpul înălţării unui edificiu, un meşter mare, un arhitect, un constructor pasionat de munca lui, îşi restrînge relaţiile cu lumea imediată, cu societatea, cu familia şi chiar cu cei din apropiere, sacrificînd astfel din el şi din alţii. Încît firele pe care le uneşte gestul jertfei răspîndite în mentalitatea populară sînt relativ multe, ele făcînd legături, neaşteptate uneori, între planul vieţii imediate şi cel al simbolurilor fără pereche. Dintre acestea, în literatura cultă modernă unul e relativ lesne de urmărit. Este vorba de faptul infuzării în destinul constructorului a unor întîmplări ce-l vor duce la serioase neîmpliniri în planurile celelalte ale vieţii sale, la a cărei temelie, ca profesiune, stă adesea, foarte general vorbind, un sacrificiu, o jertfă, nu neapărat ritualizată, nu neapărat conştientă, ţinînd de vechile obiceiuri ale constructorilor, ci mai adesea de relaţiile lumii moderne. Dar să ne oprim asupra cîtorva din aceste cărţi.

Dacă un poem epic al bulgarului Pencio Slaveikov nu-i cu mult peste o prelucrare în versuri a unei versiuni bulgăreşti a baladelor pe tema Meşterului Manole, meritul ei fiind oarecum al pionieratului (dacă excludem din discuţie poezia lui Bolliac, din 1847, intitulată *Meşterul Manole*), întîia lucrare solid configurată pe destinul unui constructor pare a fi, în literatura europeană, după prefigurările amintite, *Constructorul Solness* al lui Ibsen.

Pentru fidelitate istoric-literară ar fi de menţionat, totuşi, încă romanul, complet uitat astăzi, *Le Maçon*, al lui Michel Masson şi Raymond Bruker, apărut, în patru volume, la 1829. Un zidar, Gauthier, cade în pierzanie prin lene, vicii şi relaţii dubioase. Într-o iarnă, la execuţia unui prieten, strigă din public un adio aceluia. Îl aude soţia, pe care o părăsise şi care era şi ea amestecată printre spectatori. Aceasta, la rîndu-i scoate un strigăt „teribil, ridicînd ochii spre Gauthier". El o vede strîngînd convulsiv cei doi copii, căzînd pe spate pe ieşitura unui arc al podului pe care sta, de unde alunecă pe gheaţa rîului, dar gheaţa se rupe, înghiţindu-i iremediabil apele, „ce-şi continuă curgerea". Zidarul rămîne singur şi nemîngîiat, cu desperările şi remuşcările sale, victimă a slăbiciunii şi viciilor contractate. Întîmplarea ar putea fi interpretată, de n-ar fi abuziv, ca o răzbunare a meseriei pe care şi-a ales-o şi pe care a trădat-o. Oricum, se confirmă prin acest prăfuit roman, alături de mai toate celelalte scrieri pe această temă, faptul că aproape nu există constructor a cărui viaţă să nu fie însemnată de o moarte sau o altă întîmplare decisivă. Dedal însuşi, spune legenda, ar fi ajuns în Creta, unde a zidit labirintul, fiind exilat de atenieni pentru vina de a-şi fi ucis nepotul, Perdix, care excela în arta sa. Astfel opera sa se înalţă între două morţi, cea amintită şi cea a lui Icar, de după momentul fugii. Tot din consecvenţă faţă de adevărul istoric să amintim şi nuvela lui N.D. Popescu, *Meşterul Manole sau fundarea monastirii Curţii de Argeş* (ediţia a II-a, Buc., 1882), în care un june sculptor sevillan, Manuel Gondales, după ce deprinde meseria pe lîngă „faimosul Benvenuto Cellini", care la rîndu-i fusese, în imaginaţia bogată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a autorului, ucenic al lui „Leonardo del Vinci", fuge din Spania din pricina inchiziției teroriste. Ajunge la Constantinopol, „produce sculpturile ce decorează Sînta Sofia" și trece în Țara Românească. Aici, ca în cunoscuta baladă, începe zidirea mănăstirii de la Argeș, zidurile nu se țin, se hotărăște jertfirea primei soții care apare, aceasta e a marelui meșter și totul decurge liniar, maximum de dramatism obținînd autorul, în momentul cînd soția-și dă seama ce-o așteaptă, prin replicile : „Manole, Manole ...ajungă-ți de glumă... că știi că sînt mumă ; ce vrei să faci, nenorocitule ?".

Nu cu mult diferită ca valoare e drama brodată pe aceeași temă mai tîrziu, 1890, de Carmen Sylva, împotriva căreia avea să se ridice impetuos Delavrancea, acuzînd într-un număr de articole contrafacerea, trădarea baladei populare și a specificului național, în bună măsură cu îndreptățire. Tot aici e de amintit și romanul lui Nicolae Petrașcu (1859—1944), intitulat *Marin Gelea*. Personajul central este un arhitect (Ion Mincu, de fapt) și poet, căruia societatea vremii nu-i înlesnește realizarea integrală. Valoarea cărții e una mai ales istoric-documentară, în sensul de a fi precedat cumva romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, Marin Gelea învîrtindu-se, ca și Ioanide, în lumea snobă a aristocrației, care nu-i înțelege elanurile etc. Oricum, o paralelă, pornind și de la observațiile făcute de G. Călinescu asupra romanului în *Istoria literaturii române* din 1941, n-ar fi poate de neglijat. Altfel, cartea lui Petrașcu pare intrată definitiv în umbră. Însă prin inițiativele amintite, începutul se înfăptuise, deschizîndu-se un drum pe care literatura română avea să înregistreze în secolul următor cîteva dintre operele sale însemnate.

Revenind la Ibsen, constatăm o anume asemănare exterioară a cazului Solness cu cel al zidarului Gauthier și al lui Manole, gloria sa începînd în momentul în care incendiul îi mistuie casa și pe cei doi copii. La el lucrurile se complică în plan moral cu o conștiință a vinovăției indirecte. Pentru că, chiar dacă incendiul izbucnise din cu totul alte cauze decît din a crăpăturii ce-o lăsase intenționat în cămin, el putea să se producă și din această pricină, cu exact aceleași consecințe. Prin urmare, crede el, și-a sacrificat copiii pentru a se afirma ca arhitect. Urcat, la rugămintea Hildei (fata cea mică a doctoruluiWangel din *Rața sălbatică*), în noul turn ce-l construise, spre a-i pune ghirlanda inaugurală, el cade în gol, fără a mai fi apucat a se ruga divinității de mîntuire. Singură Hilde îl crede împlinit : „Dar el a urcat pînă-n vîrf, strigă ea, am auzit sunete de harfă, în aer", semn de probabilă izbăvire a constructorului, care avea de gînd să înalțe un nou castel întru gloria Hildei, pentru că, vorba lui Taine, „nu poți sacrifica o victimă fără a înălța un altar". Însă, aici, altarul rămîne o ilu zie.

Dar arhitectul poate fi victimizat și de mediul în care trăiește, lucrurile avînd o desfășurare nu mai puțin dramatică. E cazul lui Philipe Bosiney din *Bogătașul* lui John Galsworthy. Pentru el, opera vieții sale, casa de la Robin Hill de lîngă Londra, construită cu gîndul la frumoasa Irene, devine cursa în care se va prinde fără ieșire. Chiar dacă relațiile lui cu Irene se situează într-o zonă de indiscutabilă puritate morală, Soames, soțul ei, neiubit nicicînd, nu le tolerează. Și, după ce le află, determinîndu-l pe Bosiney a le construi casa, reapare brutal în fața acestuia, deferindu-l justiției pentru surplus de cheltuieli și ruinîndu-l, deși

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tot ce se investise fusese spre binele comanditarului, căruia-i realizase o casă de reală originalitate şi frumuseţe. Lovitura cuplîndu-se cu mărturisirea făcută de Irene despre duritatea raporturilor ei cu soţul proprietar, arhitectul îşi simte echilibrul moral periclitat şi, rătăcind prin oraş, cade victimă unui accident. Simbol al nonconformismului, al libertăţii spirituale şi al vocaţiei artistice creatoare, arhitectul ilustrează prin destinul său nonconcordanţa dintre marele artist şi vechea societate, responsabilă, prin Soames, de moartea sa.

Dintr-un alt punct al literaturii europene, cea grecească, răsare, în 1907, un chip de arhitect cu o existenţă nu mai puţin dramatică. Este vorba de piesa scriitorului Paulos Nirvánas (Petros Apostolidis, 1866—1937), *Arhitectul Marthas*. Acesta crede că, paralel cu opera de edificare pe care o practică profesional, poate contribui la îndulcirea suferinţelor semenilor, ascunzîndu-le nenorocirile. Dacă Solness dorise mistuirea vechii case spre a ridica alta care să-l reprezinte, Marthas este constrîns a-şi reface locuinţa, distrusă de împrejurări potrivnice, cu preţul unor mari eforturi. Însă primejdiile se ţin lanţ. Îi moare un frate şi el îi ascunde mamei evenimentul spre a o cruţa, tatăl muribund este iluzionat că totul e remediabil, soţia este protejată de vestea morţii tatălui ei şi împotriva evidenţei lor ruine economice, iar cînd totul apare limpede pierdut, Marthas consimte la sacrificiul suprem. Ia o barcă, porneşte pe mare împreună cu soţia şi, simulînd o debordantă bună dispoziţie, se îneacă împreună cu aceasta, fără ca ea să bănuiască nimic. Se frînge astfel un destin de artist, care crezuse o clipă a putea lua viaţa pe umerii săi. Piesa, cu evidente ecouri d'annunziene, propune un chip de constructor ale cărui zidiri, fie ele concrete (clădirile) sau imaginare (cercul de iluzii în care-i învăluie pe ceilalţi), nu pot rezista presiunii vieţii, se farmă, cuprinzîndu-l sub ele, pentru că, reluînd o frază dintr-o feerie a lui Flaubert, scrisă în colaborare, *Le chateau des coeurs*, „e mereu necesar un strop de rău pe pămînt". Ni se propun astfel, prin cele de pînă acum, felurite ipostaze ale jertfei la care sînt obligaţi marii constructori şi arhitecţi, artiştii în genere, pe care existenţa pare a nu-i valida ca mari creatori în afara acestei participări la implacabile sacrificii, presupuse parcă în eternitate de atare îndeletniciri.

După primul război mondial, tema în discuţie va cunoaşte o nouă fază. Mai întîi, prin apariţia Uniunii Sovietice şi stimularea acolo a elanurilor constructive se va naşte şi o literatură corespunzătoare. E drept, *Cimentul* lui Gladkov, *Calvarul* lui Alexei Tolstoi, unele versuri ale lui Maiakovski, romanele lui Leonov (*Skutarevski* şi *Drumul spre ocean*) şi alte scrieri asemănătoare nu intră decît foarte tangenţial în sfera cercetată şi le-am amintit doar pentru cadrul general. Ar fi de văzut în ce măsură. unele versuri din această epocă ale lui Briusov ar putea fi luate în discuţie. În orice caz, o povestire ca *Oraşe albastre* a lui Alexei Tolstoi intră direct în sfera acestei cercetări, cu atît mai mult cu cît o paralelă a eroului ei cu Ioanide al lui G. Călinescu se impune într-o măsură. Interesant în epocă e micul roman al lui Iuri Oleşa, *Invidia*, în care un personaj Andrei Baticev, doreşte a construi un combinat culinar, cartea fiind o satiră remarcabilă a realităţilor ce frînau dezvoltarea societăţii sovietice a vremii. Dar, deşi epoca e a tuturor avînturilor, iar ideea de construcţie marchează mai fie-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care scriere (de la *Klim Samghin* al lui Gorki, care se preocupase de astfel de lucruri și în *Barbarii* și alte scrieri ale sale anterioare, la *Douăsprezece scaune* al lui Ilf și Petrov, la *Pămînt desțelenit* al lui Șolohov, la *Aristocrații* lui Pogodin etc.), un destin revelator de constructor, de arhitect, nu se încheagă la această vîrstă a literaturii sovietice, cînd accentul cade pe mase, pe obiectivele de construit, pe educația prin muncă și alte asemenea probleme.

De notat însă împrejurarea că într-o literatură precum cea română apar în intervalul interbelic o serie de opere, mai ales dramatice, însemnate, pe această temă. Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Ion Luca ipostaziază în chip diferit materialul existent în balada Meșterului Manole, dînd mai fiecare opere care, în ansamblul scrisului lor și al literaturii epocii, au marcat un moment. Pornind de la date mult mai largi decît ale culturii noastre populare (Maniu și Eftimiu) sau presupuse a fi existat în ea (Maniu, Blaga), accentuînd unele coincidențe istorice (Iorga, Luca), modernizînd totul (Goga), sugerînd parțial ritualuri masonice (Eftimiu) etc., acești autori profilează fiecare cîte un chip de constructor, de arhitect, care, dincolo de legătura lor organică cu o tradiție multiseculară și cunoscută în aproape întreg spațiul uman, concentrează înțelesuri grave privitoare la artist și la locul lui în lume, la raporturile lui cu societatea, cu opera pe care o înalță și care-l soarbe în existența ei, eternizîndu-l. Raportîndu-ne strict la tema în discuție, putem afirma fără teamă de replică anulativă că ne aflăm cu aceste cîteva scrieri, cărora, în timp, li se vor adăuga altele, dintre care măcar una e o capodoperă — *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu —, nu numai pe o coordonată relativ însemnată a literaturii europene, ci și la punctul maxim al ei, atît cantitativ, cît și ca realizare artistică. Ne aflăm astfel într-un unghi literar în care literatura română face un pas înaintea celorlalte, atît pe terenul ei popular, cît și pe cel cult. Și poate că tocmai această consubstanțialitate de adîncime ar putea explica, alături de marele talent al celor mai mulți care au abordat tema, această fericită configurație.

Reîntorcîndu-ne în cadrul literaturii europene, să amintim pentru perioada interbelică încă două scrieri : *Eupalinos sau arhitectul* a lui Paul Valéry și *Tunelul* al lui Kellerman, ambele interesînd tema în cauză. Prima, pentru farmecul ei ideatic și sugestiile aruncate sub un titlu atrăgător, încercînd a reînfățișa spiritului european și în fond spiritului mai larg al epocii, așa cum îl înțelegea Valéry, vechiul model al spiritului helenic unitar, coerent în datele lui fundamentale, spre deosebire de cel contemporan dezagregat. Cealaltă, a lui Kellerman (apărută și în românește în vreo trei versiuni), pentru destinul protagonistului său, care-și confundă existența cu opera ce și-o impune, pînă la uitare de sine, propunîndu-ni-se un chip de constructor care, în lumea modernă, își vede împlinirea personalității, realizarea fericirii, a idealului său de viață, prin înfăptuirea construcției la care lucrează.

După ultimul război, operele literare avînd în centrul lor un destin de constructor par a se împuțina, cel puțin în funcție de informațiile de care am dispus. Putem consemna apariția în 1946 a *Thésée*-ului lui Gide, operă de seamă a autorului și atingînd o latură a celor discutate aici, nu numai prin învingerea de către erou a minotaurului ascuns în labirint, cu ajutorul Ariadnei și al lui Dedal, văzut aici cît ca mag, cît ca arhitect, ci

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și prin faptul că, întors din Creta, el înalță Atena, cu conștiința edificării cetății civilizației. El este, în viziunea lui Gide, unul dintre puținii constructori din literatura lumii ce-și văd cu seninătate destinul împlinit. Zice Thésée-Gide : „Dacă-mi compar destinul cu al lui Oedip, sînt mulțumit : eu mi l-am împlinit. În urma mea rămîne Atena, pe care am îndrăgit-o mai mult decît pe soția și fiul meu. Mi-am construit orașul (...) Pentru binele umanității viitoare am înălțat opera mea. Am trăit". Un roman, intitulat *The Dark Labyrinth*, publică în 1958 englezul Lawrence Durrell, frecventator intens și bun cunoscător al lumii mediteraneene și al celei helenice și neohelenice îndeosebi. Cartea, cît psihologică, cît alegorică și nu fără oarecare interes pentru cercetarea de față, este o reluare a celei din 1947, numită atunci *Cefalû*.

În aceeași direcție a scrutării miturilor, credințelor și motivelor literare antice sau populare în general (care-n literatura română își dăduse măsura în perioada interbelică prin scrierile citate și prin altele, în mare, de aceeași factură), sînt de amintit alte cîteva opere subsumabile problemei în discuție. În perimetrul literaturii neogrecești apare o piesă de teatru, *Podul din Arta, legendă dramatică în cinci tablouri*, de Ghiorghios Theotokas (în românește de Aurel Rău, „Steaua", nr. 3/1968), în fond o reluare cu material autohton a aceluiași motiv ce stă la baza pieselor de teatru românești notate anterior, încercîndu-se o transpunere scenică a motivului jertfei zidirii, nu fără anume inflexiuni moderne. Din literatura sîrbă e de semnalat romanul *E un pod pe Drina* al lui Ivo Andrić, în care legenda sacrificării unei ființe în temeliile unei construcții a fost inteligent urmărită în nașterea și răspîndirea ei, în înțelegerea sa ca „necesitate". Însă eroul principal, martor al istoriei, e aici podul și numai parțial constructorii săi, ce au a lupta cu opresorii, cu natura, cu dîrzenia oamenilor și cu voința inflexibilă a comanditarului său, un sîrb ajuns mare dregător în ierarhiile otomane.

Dar constructorul poate fi un jertfit el însuși, un sacrificat, prin distrugerea operei sale, cum se întîmplă în literatura germană în scrierea lui Heinrich Böll *Biliard la nouă și jumătate*, al cărei erou e un arhitect ce a trăit amărăciunea de a-și vedea construcțiile distruse de război, adică tot un ideal artistic rănit în datele lui constitutive, de data aceasta lipsit de putința reverificării operei, cum se întîmpla în vechea mentalitate populară.

Din nou în literatura sovietică de după ultimul război și, în bună măsură, în cea a altor țări socialiste apar scrieri vizînd construcția și reconstrucția, care, în cazul celei sovietice, par a nu mai fi stăpînite de tensiunea celor din epoca de după revoluție. Cît privește literatura din celelalte țări socialiste, aici impresiile sînt strict aproximative, nedispunînd la alcătuirea acestor însemnări decît de informații foarte generale. Să notăm totuși, pentru literatura sovietică, *Poveste din Irkuțsk* a lui Arbuzov, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin (terminată prin vremea războiului ultim, dar acum valorificată din plin), unde un inginer are o soartă oarecum asemănătoare cu cea a lui Ioanide din *Scrinul negru*, beneficiind, prin Lenin, în chip direct, de toată încrederea și solicitudinea noului regim, care-i încredințează sarcini constructive dintre cele mai importante, a căror îndeplinire conduce și la modificarea opticii sale sociale-filozofice (*Evtușenko* a scris un poem, alegoric în parte, *Hidrocentrala de la Bratsk*, conceput ca un dialog peste veacuri între două construcții — o piramidă egipteană și un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

colos contemporan, creat spre a fi util oamenilor). Evident, alături de scrieri precum cele amintite, ori *Vi-l prezint pe Baluev* de Vadim Kojevnikov, *Bătălie în marș* de Galina Nicolaeva, e de făcut pentru perimetrul sovietic mențiunea globală că se dezvoltă acum o întreagă literatură a reconstrucției și șantierelor, interferentă celor în discuție aci, chiar dacă adesea locul arhitectului, al constructorului în genere, e luat nu o dată de organizatorul de șantier, și el un constructor în felul lui.

Într-o strictă enumerare poate n-ar trebui uitate nici romanele *Un caz de mutilare* al lui Graham Greene și *Oameni independenți* ai lui Haldor Laxness, dar nu inventarul a fost intenționat aici, cît devenirea unei teme literare, ramificațiile și modificările ei, accentele sale istorice generale. E locul a aminti aici, de asemenea, literatura pe această temă a argentinianului Jorge Luis Borges, în care dăm peste labirinturi fabuloase, precum cel din parabola intitulată *Cei doi regi și cele două labirinturi* din volumul *El Aleph*, în care un rege babilonian, spre a-l umili pe unul arab venit la el în vizită, îl introduce într-un mirific labirint din care acela iese numai cu „ajutorul divin". Făcîndu-l prizonier, regele arab îl duce pe cel babilonian în țara sa, unde „îl legă de spinarea unei cămile iuți și-l duse în deșert. Călăriră timp de trei zile și îi spuse: „O, rege al timpului și substanță și cheie a veacului! În Babilonia ai vrut să mă pierzi într-un labirint de bronz cu multe trepte, ziduri și uși; acum Atotputernicul a îngăduit ca eu să ți-l arăt pe al meu, unde nu sînt trepte pe care să le urci, nici uși pe care să le forțezi, nici obositoare galerii pe care să le străbați, nici ziduri care să-ți oprească pașii". Un alt text din același volum se numește *Casa lui Asterion*, ale cărei dimensiuni sînt „de mărimea lumii". Se fac în ea aluzii parabolice la Ariadna, Tezeu și minotaur, Asterion (tratat aici în manieră modernă) fiind, cum se știe, regele cretan ce s-a căsătorit cu Europa, după ce aceasta a fost iubita lui Zeus. Un alt labirint e de semnalat în același volum în povestirea *Abenjacán el Bojari și labirintul său*, care are un sugestiv moto extras din Coran: „...sînt asemănătoare păianjenului care construiește o casă". De fapt, acesta e și înțelesul labirinturilor lui Borges, care sînt niște cumplite capcane pentru oameni, locuri ale crimei și singurătății, ale izolării și „denaturării", spre a folosi un cuvînt încetățenit de Vercors într-un roman al său, parțial tangent la cercetarea de față — căreia îi putem alătura, în definitiv, un număr nesfîrșit de cărți, acestea avînd în orice caz în vedere omul și viața lui, a cărei desfășurare presupune un *habitat*, lăsînd la o parte faptul că în esență omul este un infatigabil constructor. O oarecare înrudire sub acest unghi între Poe, Kafka, Borges și Buzzati se poate stabili, cel mai preocupat de înfățișările multiple și simbolice ale enormelor construcții umane părînd a fi (fără neapărate avantaje valorice) Borges, beneficiar avizat și al experienței celor doi înaintași. De aceea, deși extraeuropean ca origine, însă cu rădăcini adînc înfipte în cultura acesteia, l-am și citat aci, ca și pe alții cîțiva.

La noi continuă după război, deopotrivă, exploatarea noului filon cu apariția unei literaturi a construcției de tip *Oțel și pîine* al lui Călugăru, *Oțelul* al lui Chiriță și altele, ca atare, fără prea evidente împliniri. Cîteva sînt aici realitățile literare mai direct legate de tema de față. Mai întîi scrierile pe motivul Meșterului Manole. Între ele, un poem dramatic în versuri, cam declamator și ușor unilateralizant, de Daric Magheru, intitulat *Eu, Meșterul Manole*; Laurențiu Fulga a încercat și el o reluare a temei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însă „mitul său românesc în trei acte", *Meșterul Manole*, n-a prea rezistat confruntării cu publicul și mai ales cu rigorile de atunci ale ideologiei literare, încît după cîteva spectacole n-a mai fost reluat. Parțial, motivul apare într-o piesă a lui Horia Lovinescu, în *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel (în momentul deciderii lui Ștefan cel Mare de a înălța Putna și de a-și jertfi umbra, ce-i este refuzată de călugărul constructor sub motiv că marele voievod nu-i „curat"), Valeriu Anania, tipărind recent o nouă piesă de teatru pe acest motiv, care rămîne de văzut în ce măsură va trece cu bine confruntarea cu exigența spectatorilor. Să amintim că în proză ea e pomenită în treacăt în *Ispitele părintelui Evtichie* al lui V. Voiculescu, în care ni se povestește cum la temelia unei mănăstiri a fost zidită umbra unui diavol. (Și în *Codicele lui Perelà*, roman cu aer de parabolă satirică, al italianului Aldo Palazzeschi, se află o infiltrație fugară a acestei credințe, Perelà, omul de fum, fiind zidit de viu în temelia unei închisori, ceea ce amintește oarecum și de nuvelistica lui Poe). În poezia noastră mai nouă e semnalabilă o asemenea difuziune a motivului Meșterului Manole, încît e necesar un studiu special pentru a-i putea circumscrie mai ferm întinderile (în vederea aceluia, o lăsăm acum complet în afara discuției).

Tot în această epocă tema a înregistrat punctul ei maxim și în proza românească. În ordine, sînt subsumabile ei *Bietul Ioanide* și *Scrinul neamu.* nuvela lui Paul Georgescu *O viziune a paradisului*, descinzînd direct din *Bietul Ioanide*, aproape epigonic, romanul lui Marin Preda, *Intrusul* ori *Interval* de Al. Ivasiuc, unde Petru propune (fără a-l realiza) idealul construcției ca o certitudine împotriva morții și ca un echilibru în fața neprevăzutului vieții etc., sau, parțial, *Dansul focului* de Traian Filip etc. Fiecare din ultimele are valoarea ei bine delimitată, romanul lui Preda relevîndu-se prin tensiunea morală a chestiunilor dezbătute, prin încrîncenarea de a propune niște soluții bizuite pe o analiză inframicroscopizantă etc., după cum nuvela lui Paul Georgescu stă pe analiza evoluției spre stînga a fiului arhitectului, însă dominante rămîn pînă acum cele două romane ale lui Călinescu. Uman și profesional, social și în viața personală, Ioanide rămîne un personaj greu rivalizabil. El devine astfel un prototip al capacității noastre creatoare (profesia de arhitect fiind în bună parte o metaforă), o forță artistică ce biruie crizele personale sau ale societății printr-o exemplară putere de concentrare asupra destinului ce-l are a împlini, fie el și în imaginație.

La capătul acestui incomplet ocol prin literatura continentului nostru pe această temă, o constatare se impune parcă mai ferm decît altele, cel puțin pentru noi, cei de pe acest meridian. Anume că, veche de cînd lumea și literatura, tema constructorului a circulat și circulă în felurite ipostaze, atît în literatura populară, cît și în cea cultă, cristalizînd uneori în realități estetice dintre cele mai atrăgătoare, dintre care cele mai multe țin de sfera literaturii române. Într-un plan mai larg, s-ar putea adăuga faptul că, de regulă, destinul constructorului e mai des abordat în literaturile țărilor din estul Europei, deci în țări, să zicem, mai puțin „construite" o vreme, dar în care și motivul jertfei zidirii circulă mai intens și în forme artistice deosebite. În Europa vestică și în restul lumii accentul ar cădea mai ales pe construcția ca atare și pe simbolurile gravitînd în jurul ei, ori atribuite de autor (*Buddenbrock*, *Notre-Dame de Paris*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Forsyte Saga etc.), ţinînd seama de faptul că acolo filonul popular e foarte subţiat, cînd nu cu totul dispărut din circulaţie. Sigur, o demarcare precisă e greu a face, însă în linii mari lucrurile par a sta astfel. Aceasta în privinţa circulaţiei. Evolutiv, tema s-a evidenţiat în mitologia şi literatura antichităţii greco-latine, în cea a medievalităţii vest-europene, din care s-a revărsat în literatura modernă, în timp ce în est ea a circulat şi subzistă încă în literatura populară, de unde a trecut de mai multe ori, recent, în cea cultă, dînd, ca la noi, opere de întîia mărime în genul respectiv. Cîteva dintre avatarurile acestei evoluţii au fost menţionate pe parcurs, pentru a marca devenirea în mare a unei permanenţe a literaturii, a unui aspect al ei care va mai înscrie, probabil, opere pe măsura dimensiunii umane pe care o reflectă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NUVELISTICA LUI J. IWASZKIEWICZ

STAN VELEA

Sînt relativ puţini scriitorii care, avînd o operă romanescă atît de întinsă, precum J. Iwaszkiewicz, să poată fi definiţi atît de bine de creaţia nuvelistică. Poate chiar mai complex, deoarece romanele, axate de obicei pe teme mari, desfăşurate pe spaţii largi, panoramice, nu împlinesc adesea bogăţia diversă a tematicii cuprinse în nuvele. Mai scurte, aşadar mai dense şi mai operative, acestea izbutesc să exprime mai închegat aspectele multiple ale preocupărilor literare. Ca nuvelist, strădania lui Iwaszkiewicz se suprapune peste un interval de timp îndelungat, marcat cu multe volume reprezentative de povestiri care au jucat un rol însemnat în viaţa literară a Poloniei. Subiectele abordate şi modalităţile de tratare, sensurile majore subliniate printr-o fabulaţie concretă, într-un cuvînt, ceea ce se înţelege de regulă prin valoarea estetică, l-au situat printre creatorii de frunte ai prozei poloneze dintre cele două războaie şi după aceea. Nu o dată, apariţia cutărui volum de nuvele, *Obligeana şi alte povestiri* (*Tatarak i inne opowiadania*), de exemplu, în 1960, a determinat o nouă orientare în preocupările scriitoriceşti ale conaţionalilor. Renumele literar al lui Iwaszkiewicz poate fi apreciat, din alt punct de vedere, şi după numărul destul de mare al celor care au încercat să-l imite. Fiindcă se poate vorbi, într-adevăr, găsind puncte de susţinere în cele mai multe nuvele, de existenţa unui aşa-zis canon, devenit cu vremea forma de exprimare specifică talentului iwaskiewiczean în proza scurtă. Un reputat istoric literar din Polonia, Kazimierz Wyka, într-unul din cele mai elevate studii asupra operei lui Iwaszkiewicz, formula astfel coordonatele acestui model estetic: „Povestirea lungă, avînd întotdeauna un apăsat sens filozofic sau — mai precis — de concepţie asupra vieţii; o povestire care exprimă acest sens în desfăşurarea expresă a întîmplărilor, nu printr-un comentariu ori printr-o premisă de gîndire; o povestire urzită mai degrabă din tablouri ale realităţii percepute cu toate simţurile, decît din sondaje în lăuntrul omului, o povestire cu contururi clare, dar atît de tremurătoare şi de greu de prins, ca un peisaj voalat de unduirile aerului într-o zi foarte călduroasă — iată

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 615–625, BUCUREŞTI, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în mare canonul propriu lui Iwaszkiewicz"[1]. Firește, acest canon este relativ, dacă avem în vedere modificările posibile în raport cu schimbările aduse de timp în proporționarea funcțională a elementelor constitutive, îmbogățite și acestea cu altele noi. Pe de altă parte, aplicat întregii creații nuvelistice, cu toate abaterile pe care le-am putea observa, desigur, nu prea numeroase, el rămîne în esență valabil, avînd suficientă acoperire în conținutul și semnificația celor mai izbutite povestiri. De aceea, nu e de mirare că s-au găsit scriitori care să-l accepte și să-l preia drept model.

O cercetare strict cronologică a problematicii nuvelelor lui Iwaszkiewicz ar fi destul de dificilă și monotonă, dată fiind reluarea, obsesivă uneori, după cum vom vedea, a temelor. Iată de ce ni se pare mai rodnică și mai expresivă o expunere care să aibă drept criteriu principal pe acela al ideilor încifrate în curgerea episoadelor, dar care, fără îndoială, să nu neglijeze cu totul nici evoluția în timp ; o asemenea expunere vom încerca să facem în cele ce urmează.

Peste întreaga creație a lui Iwaszkiewicz — poezie, proză, dramaturgie — se scurge la nivele diferite de intensitate a perceptibilității apa nesfîrșită a timpului. De obicei, senzația desfășurării ilimitate a vremii se exprimă de către cei mai mulți autori prin consecuția faptelor, a evenimentelor relatate direct sau metaforic, în ordinea consumării lor. În unele perioade ale dezvoltării istoriei literare, în cele influențate puternic de modernism, îndeosebi, curgerea timpului devine una din posibilitățile majore care afirmă efemeritatea existenței, căpătînd valențe și forme multiple de expunere. Or, cum între cele două războaie direcțiile moderniste cunosc o înflorire fără precedent, era de așteptat ca ele să-și pună pecetea și asupra operei lui Iwaszkiewicz, care se consolida tocmai în acest răstimp. Dacă mai tîrziu va constitui un fundal care înregistrează pasiv și calm zbuciumata istorie universală, în epoca de maturizare scriitoricească, sentimentul trecerii vremii apare deosebit de pregnant, cu desfășurări declarate, programatice aproape, chiar dacă uneori este complicat cu implicații de natură teozofică. În frumoasa nuvelă *Sărbătoarea toamnei* (*Gody jesienne*, 1918), de pildă, un personaj feminin, Hania, fiică a unui preot ortodox, își cunoaște intuitiv devenirea trecută și viitoare, va trebui să parcurgă treptele tuturor formelor materiale pentru a ajunge, în final, alături de divinitatea care i-a dat naștere. Datorită acestei cunoașteri a destinului propriu, care lipsește ființelor nu prea sensibile, purtarea ei este întotdeauna sigură, indiferent dacă situațiile în care este introdusă sînt obișnuite sau noi pentru ea. Întruparea pe care o are aici Hania, ca fată a preotului, nu reprezintă decît un moment scurt din numeroasele forme ce marchează avatarurile unui spirit în drumul lui circular spre lumina supremă a dumnezeirii. Neobișnuitul fantastic al unora dintre elementele de cadru : hîrjoana fetelor dezbrăcate în noaptea de Ivan Kupala, prinderea flăcăului care le spiona, jocul împreună și bătaia etc., întăresc și mai mult impresia de straniu ce se degajă din unele momente ale narației. Trecerea prin toate formele materiei — urmă a metempsihozei indiene ce apare și la unele din personajele reymontiene — este menită să sublinieze evoluția temporală.

[1] K. Wyka, *Schițe literare și artistice* (*Szkice literackie i artystyczne*), Cracovia, 1956, vol. II, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În unele schiţe, motivul ireversibilităţii temporale apare ca o dominantă de subtext, care parcă regizează evoluarea pretextelor de fabulaţie. Uneori, aceste pretexte sînt pur întîmplătoare şi cu totul minore în ordinea importanţei pe care o au în viaţa cuiva. Ca în *Fraga* (*Poziomka*, 1925), în care autorul, plimbîndu-se, găseşte o fragă tîrzie, răscoaptă. Contemplarea fructului foarte frumos încă şi gustul nu prea dulce îi stîrnesc melancolice meditaţii retrospective. Cît sîntem în putere, trăim cu nădejdea că nu s-a schimbat nimic, că sîntem încă tineri; ca fraga arătoasă şi parfumată care însă a început să-şi piardă din dulceaţă. Aşa se întîmplă şi în viaţa omului; urmele timpului sînt o vreme insesizabile, dar tinereţea se depărtează inexorabil undeva în trecut şi o dată cu ea exuberanţa stărilor juvenile. Alteori, ideea de trecere a vremii este sugerată de Iwaszkiewicz printr-o relaţie gravă, care pune în imediată vecinătate doi termeni esenţiali ai existenţei: viaţa şi moartea. În instantaneul *Veveriţa* (*Wiewiórka*), personajul se află lîngă un cimitir. Reflecţiile determinate de apropierea mormintelor, semne ale veşniciei morţii, conţin o doză apreciabilă de tristeţe, de resemnare născută de conştiinţa neputinţei fiinţelor de a se împotrivi unui sfîrşit inevitabil. Dar tristeţea aceasta nu înseamnă şi disperare. În faţa fenomenului morţii, artistul Iwaszkiewicz nu se lamentează cu deznădejdea în suflet, ci îl apreciază cu luciditate, ca o posibilitate naturală de schimbare a stărilor materiei vii. În consecinţă, este suficient ca personajul din schiţa pomenită să privească la mişcările graţioase ale unei veveriţe care-şi aşternea vioaie culcuşul cu iarbă, ca gîndurile triste să piară cu încetul şi atenţia să i se întoarcă spre viaţa care pulsa în jurul lui.

O ipostază schimbată a scurgerii timpului o aflăm în foarte izbutita nuvelă *Domnişoarele de la Wilko* (*Panny z Wilka*, 1923), exprimată prin intermediul opoziţiei trecut-prezent. În unele romane ale lui Thomas Hardy, evoluţia în timp se exprima prin prezenţa la tot pasul a monumentelor istorice care, semnificînd trecutul, se raportau la prezentul acţiunii şi, implicit, la viitor. În povestirea lui Iwaszkiewicz, rolul monumentelor istorice îl au amintirile. După moartea unui prieten apropiat, Wiktor Ruben se simte obosit şi nervos. Medicul îi recomandă un concediu de cîteva săptămîni în alte locuri şi Wiktor pleacă la gospodăria unui unchi, la Różki. În drum însă, paşii îl duc aproape fără voie la conacul vecin, Wilko, unde fusese meditator cu cincisprezece ani în urmă. Găseşte totul schimbat, oamenii şi locurile de altădată erau de nerecunoscut. Domnişoarele se căsătoriseră, aveau copii, se maturizaseră şi viaţa lor se scurgea pe alte făgaşe. Cu roate că, în fapt, stă la Różki, autorul întîrzie deliberat în descrierea impresiilor contradictorii, pe care le încearcă Ruben în faţa realităţilor de la Wilko. Imaginea idilică a conacului şi a oamenilor care locuiau în el cu cincisprezece ani în urmă, înfrumuseţată pînă la ireal de depărtarea locului şi a anilor, este bruscată şi spartă în fiecare clipă de asprimile prezentului. Prin mijlocirea amintirilor, Wiktor Ruben vine în contact cu efectele distructive, palpabile, ale trecerii timpului. Treptat, iluziile nutrite în legătură cu fiecare dintre fostele domnişoare se pierd; prezentul îl convinge că nu mai are nici un rost în viaţa lor. Mai mult, că omul rămîne pînă la urmă numai cu el însuşi, timpul îi smulge pînă şi mîngîierea aducerilor aminte, care nu se păstrează decît ca un refugiu din ce în ce mai relativ pentru gîndurile împovărate de ani. La sfîrşitul nuvelei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Wiktor Ruben se întoarce la ferma de lîngă Varşovia mai singur decît la plecare; acum nu mai avea nici măcar iluzia realităţii amintirilor. La fel ca în povestirea *Fata şi porumbeii* (*Dziewczyna i gołębie*), în care este prinsă drama tatălui ce pierde contactul sufletesc cu fiul care creşte.

Singurătatea generează omului, fiinţă sociabilă prin excelenţă, dorul de ducă pe alte meleaguri, dorul de oameni, de primenire. Poetul romantic tînjea după solitudinea piscurilor alpine sau după geologia fascinantă a Orientului — prilejuri de meditaţii îndrăzneţe şi de răzvrătire spirituală împotriva oricăror zăgazuri. Omul obişnuit însă se simte apăsat de monotonia singurătăţii şi caută să se refugieze în vagul îndepărtat. În *Sărbătoarea toamnei*, nostalgia întinderilor asiatice, spre care se îndreaptă sufletele personajelor, se conjugă cu dorul simţit la nivelul emoţiei subconştiente după avatarurile trecute şi viitoare intuite, după punctul terminus al întrupărilor: divinitatea prin care se şi explică, în parte. În schimb, în *Dumbrava de mesteacăn* (*Brzezina*, 1932), una dintre cele mai profunde povestiri ale lui Iwaszkiewicz, imaginile exotice pe care şi le închipuie Staš la auzul melodiei cu timbru melopeic din Havai, ţinuturile însorite spre care îi zboară sufletul ţintuit într-un trup măcinat de boală, au ca punct de început neputinţa de a se deplasa undeva şi teama instinctivă a fiinţei condamnate faţă de moartea care se apropie, răzvrătirea pînă în ceasul din urmă. Cu cît neputinţa e mai mare, cu atît zbuciumul şi dorinţa de evaziune sînt mai intense. Împăcarea se produce abia în faţa iminenţei sfîrşitului, prin cîntecul impresionant al Malinei, care, în stanţe populare, laconice, dăltuite parcă în piatră, închide în el sensurile unei întregi filozofii a vieţii şi a morţii.

Dar poate că nicăieri, în toată nuvelistica lui Iwaszkiewicz, sentimentul înăbuşitor al stagnării şi nostalgia după alte locuri nu sînt redate cu atîta forţă de expresie artistică, atît de acut, ca în povestirea *O seară la Abdon* (*Wieczór u Abdona*, 1922). Pitit în cuta unei şosele care vine de undeva şi duce aiurea, orăşelul Maliny îşi trăieşte existenţa insignifiantă, departe de viermuiala citadină, în afara timpului, marcat doar de diferenţele de temperatură ale anotimpurilor şi de treburile zilnice mereu aceleaşi, automatizate. E un colţ uitat de lume, în care aerul lînced nu e primenit de nici o schimbare, aici nu se întîmplă niciodată nimic, totul se derulează cu încetineală de melc şi precizie de ceasornic, nu vine nimeni şi nu pleacă nimeni. Demn de reţinut că Maliny e un tîrguşor cu populaţie evreiască. De altfel, ori de cîte ori scriitorii polonezi intenţionează să înfăţişeze atmosfera stătută a unor locuri izolate, îşi opresc atenţia asupra aşezărilor evreieşti. Romanul *Meir Ezofowicz*, de E. Orzeszkowa, de pildă. Zbaterea bătrînului Abdon de a se smulge din această tihnă încremenită, grea, care stăruie copleşitoare deasupra tîrgului, încetinind pulsaţia vieţii, rămîne zadarnică multă vreme. De cîteva ori crede că a găsit remediul împotriva vegetării, puterea de a rezista, în filozofia liniştii sau într-o iubire întîrziată, dar nădejdile se spulberă curînd sub pintenul timpului, a cărui trecere, aparent oprită în loc, îi dovedeşte că problemele vieţii lui nu pot fi rezolvate nici de înţelepciunea filozofului şi nici de o dragoste nepotrivită pentru vîrsta lui. Impresia de încătuşare şi dorinţa de a irumpe în afară, de fugă, sînt întărite de Iwaszkiewicz prin prezenţa ademenitoare a şoselei care-l îndeamnă la evaziune şi prin reluarea laitmotivului: „Dorul ar fi cumplit, dacă n-ar fi (...)". Aceste reveniri, care punctează textul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca niște refrene, conferă nuvelei caracterul de proză poematică, dominată de nuanțe și semitonuri abia perceptibile, cu ritmări interioare fertile în sugestii. Povestirea este subintitulată de autor: „roman poetic". În cele din urmă, chemat de mirajul irezistibil al depărtărilor necunoscute, Abdon rupe toate legăturile care-l țintuiau la Maliny și pleacă la Oratów, de unde nu se va mai întoarce. Se va sfîrși astfel chinul existenței bătrînului Abdon? Iată o întrebare la care nu aflăm răspuns, Iwaszkiewicz nu dă rețete normative.

Timpul absolut redus la timpul social înseamnă istorie, iar evoluția umanității, istoria, a scăpat de mult de sub controlul rațiunii umane, dezvoltîndu-se de multe ori pe direcții fără înțeles față de previziunile oamenilor. Prin urmare, nu de puține ori eforturile omenești se vor dovedi inutile raportate la desfășurarea evenimentelor istorice. Aceasta este semnificația tragică a uneia dintre capodoperele nuvelisticii lui Iwaszkiewicz, *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* (*Bitwa na równinie Sedgemoor*, 1946). Acțiunea povestirii se petrece în Anglia secolului al XVII-lea, pe fondul luptelor dintre Monmouth și regele Iacob al III-lea. Însuflețită de fidelitatea față de regele catolic, o fată, Anna din Bridgewater, începe să acționeze, mergînd pînă la sacrificiul propriei persoane. Din păcate însă, cursul faptelor demonstrează, într-un registru mai general, totala inutilitate a gestului ei. În altă capodoperă nuvelistică, *Joanna — maica îngerilor* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1946), publicată în același an, crima abominabilă, făptuită conștient de preotul Suryn din alte porniri și cu alte intenții, are același efect, dovedindu-se de prisos. Mai ales aceste două povestiri au suscitat intervenția scriitorului A. Ważyk, care l-a criticat cu asprime exagerată pe Iwaszkiewicz pentru premisa conceptuală a „strădaniei zadarnice", reproșîndu-i totodată, fără dreptate, lipsa de încredere în activitatea omenească și izolarea de viață [2]. Răspunsul l-a primit Ważyk din partea unui istoric și critic literar, W. Kubacki, care susține cu argumente peremptorii că în aceste două nuvele, scrise după război, Iwaszkiewicz și-a învins estetismul natural în favoarea umanismului, renunțînd adică la necesitatea naturală, oarbă, în favoarea răspunderii etice a oamenilor. Ca urmare, cele două povestiri sînt într-adevăr tragice, dar nicidecum pesimiste [3]. Narația sobră și densă despre soarta concepută intențional tragic a fecioarei din *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* are o asemenea putere de sugestie, încît K. Wyka afirma entuziast că nu cunoaște în nici o literatură o operă în care îndoiala în sensul istoriei să fi căpătat o expresie atît de tragică, atît de neliniștitoare. Nu în relatările dureroase despre războaie, nici chiar în întrebarea uluită cu ce drept oamenii pregătesc oamenilor asemenea soartă, ci în povestea îndepărtată a sacrificării inutile a fecioarei din Bridgewater au fost rostite cele mai zguduitoare adevăruri în legătură cu istoria care în unele epoci pare să-și piardă sensul. Istoricul literar polonez e convins că, după mulți ani, această povestire, prin liniștea ei aparentă și prin frumosul disciplinat, va vorbi elocvent despre adîncurile disperării istorice [4].

---

[2] A. Ważyk, *Despre strădania zadarnică* (*O działaniu daremnym*), în vol. *În direcția umanismului* (*W stronę humanizmu*), Varșovia, 1949, p. 94 și 97.

[3] W. Kubacki, *Criticul și creatorul. Proza lui Iwaszkiewicz* (*Krytyk i twórca. Proza Iwaszkiewicza*), Łódź, 1948, p. 308—309.

[4] K. Wyka, *op. cit*, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Concepția tragică, ce slujește ca fundament estetic multor nuvele concepute în această perioadă, își găsește unele suporturi explicative în atrocitățile cunoscute în timpul anilor de ocupație. Așadar, este exprimată aici la modul indirect și atitudinea scriitorului față de războaie, considerate dintr-o perspectivă filozofică, superioară, ca niște momente de nebunie colectivă care contrazic umanismul omului devenit cu voie sau fără voie o bestie dezlănțuită. Raportul dintre individ, înțeles ca entitate umană, și forțele descătușate ale istoriei în timpul cataclismelor naționale sau internaționale l-a preocupat multă vreme pe Iwaszkiewicz, care l-a integrat ca motiv fundamental în romanul *Slavă și glorie*. Sînt însă și cîteva nuvele mai dezvoltate, în care autorul tratează această idee, cu implicații profund tragice, sub forma unor delicate și dificile probleme de conștiință. În *Heydenreich* (1964), intrigă istorică ce se consumă în timpul încercării de eliberare a Poloniei din 1863, dilema izvorăște din normele morale contradictorii instăpînite în societate. Pe de o parte, primejdia națională, datoria patriotică, îl îndeamnă pe erou să lupte împotriva dușmanilor și să-i ucidă, pe de alta, sentimentul solidarității generale cu toți oamenii îl determină să considere orice omor drept o crimă care-i neagă calitatea lui de om. Alternative morale, asemănătoare în esență, sînt prezentate și în *Umbre* (*Cienie*, 1964); revoluția dă naștere în Ucraina și la excese antiumane care tulbură desfășurarea evenimentelor în limitele moralității. În fiecare din aceste cazuri opțiunea nu este ușoară, întrucît individul, lipsit de libertatea etică a adeziunii sale, este lăsat în seama unor imperative care nu mai depind de el, care există în afara posibilităților lui de a le influența în vreun fel. Iwaszkiewicz meditează doar asupra acestor alternative cu geneză complexă, fără a indica o soluție anume.

O temă care a stat în permanență în atenția scriitorului, realizînd cea mai mare frecvență în ansamblul creației nuvelistice, a fost aceea a iubirii. Cele mai multe povestiri, și poate nu întîmplător cele mai reușite, circumscriu subiecte în care dragostea intră într-un fel sau altul ca element alcătuitor principal, care dinamizează curgerea acțiunii și hotărăște sau contribuie substanțial la evoluarea conflictelor, nu însă și la rezolvarea lor. Ipostazele în care Iwaszkiewicz înfățișează acest sentiment fundamental în viața omului sînt felurite, variind bogat de la dorul timid, care ia naștere prima oară în sufletul curat al adolescentului, pînă la pasiunea mistuitoare, care nu mai ține seama de nici o stavilă. Într-o schiță cu alte mobiluri tematice, *Fata și porumbeii*, sînt descrise cu multă finețe primele emoții nelămurite, care cresc nestăpînite, melancolia indicibilă, nehotărîrea, timiditatea și reținerile inimii în fața fetei, tristețea și suferința adîncă la gîndul că l-ar putea înșela, în sfîrșit, înviorarea și fericirea uriașă din clipa în care dragostea îi este împărtășită. În acest sens, este ilustrativă și situația tînărului din schița *La pod* (*Przy moście*, 1926). Între Kostek, paznicul podului în lucru, și doamna din vila de la marginea pădurii, se înfiripă treptat o comunicare idilică, ce nu se exteriorizează prin nimic în relațiile dintre ei; în lumea gîndurilor nerostite, a emoțiilor nemărturisite, amîndoi sînt cuprinși de vraja nespusă a dragostei, neclară încă și neformulată, care piere brusc o dată cu sfîrșitul construcției. Nu mai puțin semnificativă sub raportul diversității este tomnatica Róża, din nuvela tot astfel intitulată, a cărei sete de dragoste presupune existența unor virtualități pasionale extraordinare. Și-a ofilit tinerețea la oraș, tru-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dind ca slujnică să adune banii trebuitori pentru a-şi „cumpăra" un soţ la ţară, iar cînd prima încercare dă greş, mirele murind de diabet, o ia de la capăt, nestrămutată, sălbatică în voinţa ei.

Iubirea semnifică însă tinereţe, vigoare fizică, într-un cuvînt, viaţă, şi Iwaszkiewicz o concepe dialectic, raportînd-o permanent la fenomenul morţii. Astfel că relaţia iubire-moarte, impusă de factologia nuvelelor, exprimă, de fapt, opoziţia viaţă-moarte, lămurind parţial şi frecvenţa cel puţin tot atît de mare a morţii, ca şi a dragostei. Motivarea iubirii în planul abstracţiei raţionale, estetice, este diversă. În *Sărbătoarea toamnei* sînt cîteva elemente care ne îndreptăţesc să credem că dragostea dintre Hania şi Krystyn ar avea drept temei teoretic intuirea înrudirii dintre două suflete aflate pe aceeaşi treaptă a evoluţiei spre perfecţiunea divinităţii. În alte povestiri însă, cum ar fi *Dumbrava de mesteacăn* sau *Îndrăgostiţii din Marona* (*Kochankowie z Marony*, 1961), cauzele care nasc iubirea se complică simţitor. Pentru că tinereţea, frumuseţea,posibilitatea de comunicare intelectuală, asemănarea caracterelor, a preocupărilor etc. sînt condiţii exterioare care fac posibilă apariţia sentimentului în situaţii normale. În cazul lui Staś din *Dumbrava de mesteacăn* şi a lui Janek din *Îndrăgostiţii din Marona*, ele nu fac decît să-i favorizeze apariţia, nu s-o şi determine. Că e aşa o dovedeşte şi faptul că Malina lui Staś este o fată simplă de la ţară, fără cunoştinţe, nu prea frumoasă şi, pe deasupra, şi destul de risipitoare cu nurii ei. În cazul celor doi îndrăgostiţi, însuşirea de căpetenie a partenerelor este sănătatea. Căci Staś şi Janek sînt amîndoi grav bolnavi de tuberculoză şi, în prespectiva foarte apropiată, inevitabilă, a morţii, intuiesc un sprijin puternic în viaţa neamenințată a Malinei şi a Olei, o garanţie care-i ajută să îndure manifestările dureroase ale bolii. Mai mult, nădăjduiesc, paradoxal, dar explicabil, că prin iubirea lor vor îndepărta spectrul morţii, învingînd printr-un miracol morbul care le macină trupurile. Janek formulează categoric această convingere undeva. De aceea, revoltaţi şi înspăimîntaţi de sfîrşitul prematur, se agaţă cu toate puterile sufletului de aceste legături care le întreţin pînă în ultima clipă iluzia că trăiesc, că primejdia e departe, că vor trăi. Există însă deosebiri vizibile în maniera de tratare a celor două personaje, datorită diferenţei mari de timp între momentele de elaborare ale povestirilor. În *Dumbrava de mesteacăn*, autorul apasă mult pe trăirile senzoriale ale lui Staś, simţurile lui sînt sensibilizate la maximum pentru a recepta impulsurile lumii din afara lui. Însăşi Malina este percepută panteist, ca un element din natură. Trunchioasă, puternică şi supusă, pielea ei seamănă la atingere cu a mestecenilor tineri. Drama lui Janek, în schimb, se consumă mai puţin exteriorizat pe treapta formelor biologice, mai abstract, însoţită de un schimb de idei cu mult mai bogat între cei doi îndrăgostiţi din Marona. De alminteri, nuvela este de la un capăt la altul un dialog aproape continuu, ceea ce a uşurat mult turnarea fabulaţiei într-un film, mai puţin izbutit. *Dumbrava de mesteacăn* este însă dominată de introspecţii psihologice.

Uneori iubirea reprezintă un liman al liniştii, al alinării pentru inşii a căror viaţă este sau a fost presărată din plin cu suferinţe de tot felul. Poetul Juliusz Zdanowski din *Moara de pe Utrata* (*Młyn nad Utratą*, 1963) se simte apăsat de temeri nelămurite, de relativitatea problemelor existenţei spirituale. Are nevoie de certitudini şi, la un moment dat, crede

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că și-a rezolvat dilemele conceptuale apropiindu-și unele dogme ale religiei. Mîngîiere de scurtă durată, fiindcă, o dată cu apariția primei femei, chinul conștiinței reîncepe. Iwaszkiewicz este un adevărat maestru în a sugera nașterea și treptele dezvoltării sentimentului de dragoste. Cînd o vede, are impresia unei nemulțumiri vagi, parcă-i lipsește sau îl incomodează ceva, apoi a unei plăceri inexplicabile. Urmează apoi o teamă fără obiect, de neliniște și, în fine, revelația în planul conștiinței : iubește, și fericirea supremă cînd se crede iubit. Se mută la ea, deși legal era căsătorită și avea doi copii mari ; convențiile morale, opinia celor din jur, vulgaritatea Jadwigăi etc. pălesc sub strălucirea orbitoare a iubirii lui. Condițiile de trai se înrăutățesc, tinzînd să-i limpezească eroarea, dar autorul îl face să dispară la timp, printr-o insipidă înțepătură de păianjen. Altădată, dragostea împărtășită în cadrul unui cămin simbolizează statornicia, viața liniștită, așezată temeinic pe fundamente care, cel puțin în aparență, exclud posibilitatea zguduirilor distructive, improvizația. Stefa din *Moara de pe Kamionna* (*Młyń nad Kamionną*, 1950) vede în căsătoria ei cu impiegatul Zygmunt sfîrșitul vieții de coșmar din anii terorii hitleriste. Fericirea și liniștea ei de o clipă sînt clădite, ca și ale lui Zdanowski, pe nisipul înșelător al minciunii și se vor destrăma la cea mai ușoară adiere. Apare primul soț, de care nu se despărțise legal, și, șantajată, Stefa nu mai vede altă scăpare și se îneacă. Sfîrșitul tragic al acestor două povestiri acreditează ideea potrivit căreia nici iubirea nu poate răspunde la marile întrebări ale existenței, nu rezolvă problemele majore.

Cîteodată, e adevărat, de puține ori, apariția iubirii este hotărîtă de frumusețea fizică. Marta, soția unui medic, din nuvela *Obligeana*, chinuită de singurătatea vîrstei primelor dezamăgiri, a primelor renunțări mai însemnate, începe un joc primejdios cu un flăcău foarte frumos. Dragostea ei nu are cînd să depășească idolatrizarea corporală, căci băiatul se îneacă pe neașteptate într-un ochi adînc de apă, lăsînd-o tot atît de singură, în pragul bătrîneții. Chiar atunci cînd vîrstele sînt potrivite și iubirea reciprocă, așa cum se întîmplă în povestirea *Bucătăria însorită* (*Słońice w kuchni*, 1938), sfîrșitul nu este cel fericit, deoarece intervine de fiecare dată un element care răstoarnă totul și care nu totdeauna este lesne inteligibil în ordinea materială. Frumosul Bogusław se îneacă printr-o întîmplare absurdă, cu toate că știa să înoate, iar Ignasia îl împușcă pe Torben după ce îi refuzase cererea în căsătorie pentru că nu-i păstrase credință.

Foarte rar, în nuvela *Joanna-maica îngerilor*, pasiunea se desfășoară pe un fundal religios, ca o sfidare a dogmelor biblice despre ascetism și renunțare, ca o afirmare elocventă a instinctelor biruitoare ale vieții, ale firii omenești. Țesătura faptică se realizează în secolul al XVII-lea, așadar în plin ev mediu polonez, în mănăstirea Ursulinelor din Ludyn. Toate călugărițele, în frunte cu stareța, din motive necunoscute, se află de la un timp în stăpînirea diavolului, nu mai respectă prescripțiile cucernice și întinează prin fapte și vorbe nesăbuite puritatea sfîntului lăcaș. Instanțele bisericești trimit pe preotul Suryn să le aducă pe calea cea bună, dar între stareță și preot crește spontan o iubire atotputernică, ale cărei vîlvătăi le mistuie conștiințele. În factologia nuvelei nu găsim o justificare anume a acestei pasiuni. E ca o nebunie izbucnită din senin, care pustiește sufletele fără a viza

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vreun țel, o revoltă a instinctelor coercise ale firii, care se înalță cu atît mai sus, cu cît sînt mai multe și mai grave piedicile pe care le întîlnește. În disperare de cauză, dorind s-o absolve de păcat pe Joanna, preotul Suryn făptuiește crima, vrînd să suporte singur încălcarea legilor dumnezeirii și ale lumii și să se vindece astfel de patima care-i nega conștiința lui de om al bisericii. Totul e însă zadarnic, iubirea țîșnește și mai puternică, vădind inutilitatea uciderii. Sfîrșitul tragic al majorității povestirilor care înfățișează ca motiv esențial sau lăturalnic sentimentul iubirii ar putea conduce la unele concluzii pripite în ceea ce privește concepția autorului. În dialogul permanent dintre viață și moarte, iubirea, ca formă de manifestare a vieții, nu oferă, spuneam și mai înainte, posibilități sigure pentru soluționarea problemelor exsistenței umane. De cele mai multe ori dragostea sfîrșește tragic prin moartea unuia dintre parteneri, dar aceasta nu înseamnă de loc rezolvarea zbaterii omului, ci doar încetarea ei prin dispariția subiectului. Deci nici viața unui individ și nici moartea lui nu reprezintă soluții certe pentru dezlegarea marilor enigme omenești; amîndouă sînt ipostaze relative în raport cu absolutul existenței. Amărăciunea care rămîne în suflet după atîtea deznodăminte nefericite este atenuată și de ideea înțeleaptă, prezentă în toate aceste povestiri, care susține că totul are o durată limitată în timp, un început și un sfîrșit, amîndouă la fel de imprevizibile în complexitatea vieții universale. Este și aceasta o modalitate de receptare estetică a realității istorice proiectate pe fondul timpului absolut.

Un eveniment atît de important, precum cel de-al doilea război mondial, de pe urma căruia Polonia a avut atît de mult de suferit, nu putea să nu transmită ecouri și în creația artistică a lui Iwaszkiewicz. În timpul războiului și după aceea, încercînd direct opresiunea cotropitorilor, scriitorul a cuprins în cîteva nuvele meditațiile asupra unor situații speciale, de extremă, în care omul se definește pregnant printr-o atitudine sau alta. Semnificația morală a unor noțiuni ca eroism și datorie apare cu limpezime mai ales în asemenea împrejurări brutale, care obligă individul să acționeze într-un sens sau altul, indiferent de capacitățile lui intelectuale. E un început de existențialism care, la Iwaszkiewicz, nu s-a dezvoltat în exacerbări primejdioase. În povestirea *Cărămidăria veche* (*Stara cegielnia*, 1946), a cărei intrigă este situată într-un tîrgușor de lîngă Varșovia, Pruszków, în vremea ocupației, doi oameni simpli, Antoni, bătrînul paznic al cărămidăriei părăsite, și Wacek Mielczarek, vagabond fără căpătîi, fac dovada unui curaj cu adevărat prestigios, ajutînd pe un partizan urmărit. Dacă, atunci cînd trebuie să plece cu fugarul, Antoni renunță doar la viața lui liniștită, dar săracă, în cazul lui Wacek lucrurile stau altfel. El are viața înainte și iubește o fată care nu-l merită. Cu toate acestea se sacrifică din proprie inițiativă, acoperind fuga celor doi, descoperiți de poliție. Gestul lui e cu atît mai zguduitor, cu cît îl face spontan, știind doar că partizanul e un om mai util decît el, un om care știe pentru ce luptă. Toată viața lui de cîine fără stăpîn, care trebuie să fure ca să trăiască, nu îndreptățește în nici un fel frumusețea faptei lui. Eroismul lui nu este motivat de autor nici printr-o viitoare răsplată materială și nici printr-o apreciere complex intelectuală a împrejurărilor. El înțelege doar că persoana lui nu mai contează atunci cînd intră în joc viața unui om care poate fi folositor altora. Este însă suficientă această convingere pentru a-i fundamenta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sacrificiul? Iwaszkiewicz răspunde afirmativ şi convinge că, în condiţii deosebite, lucrul este cu putinţă.

Verosimilitatea de loc fortuită normativ a acestei susţineri este întărită şi de întîmplările descrise în altă nuvelă, *Moara de pe Lutynia* (*Młyń nad Lutynią*, 1946). Şi aici acţiunea are loc tot în anii războiului, însă într-o regiune în care nemţii înfiinţaseră aşa-numitul grup etnic german şi o organizaţie a tineretului hitlerist. Jarogniew, nepotul morarului Durczok, amăgit de sloganurile himerice ale instructorilor din hitlerjugend, denunţă locul unde se ascundea preotul polonez, care este ridicat. Cînd se convinge că Jarogniew e într-adevăr vinovat, morarul îl duce în pădure şi-l spînzură fără nici o ezitare, socotind că altă ieşire nu există; dacă nu-l pedepseşte Dumnezeu, îl va pedepsi el. Este o lege simplă, născută de viaţa laolaltă a oamenilor; cînd un individ începe să ameninţe existenţa colectivităţii, este înlăturat. Fără îndoială, aceste semnificaţii desprinse din cele două povestiri — şi ele pot fi completate şi cu altele — sînt implicate organic în relaţii de viaţă înfăţişate cu simplitate şi pătrundere.

Răsfrîngeri indirecte ale pustiirilor produse de război în psihologia oamenilor cuprind şi nuvelele *Moara de pe Kamionna* şi *Cvartetul de Mendelssohn* (*Kwartet Mendelssohna*, 1954), a căror episodică, deşi se consumă tîrziu, după eliberare, se încheagă din elemente generate cu mulţi ani în urmă. Stefa din *Moara de pe Kamionna* moare pentru că în timpul ocupaţiei, ca să scape cu viaţă, trădează cîţiva oameni care sînt ucişi. Crima ei, ca şi a lui Jarogniew, este plătită prin moartea vinovatului, chiar dacă pedeapsa nu se aplică imediat. O justiţie imanentă, deasupra oamenilor şi a timpului, veghează parcă împlinirea dreptăţii. Stefa este însă evreică, asemenea violonistului din *Cvartetul lui Mendelssohn*. Ambele nuvele atestă revolta scriitorului impresionat adînc de intenţiile de genocid ale nemţilor îndreptate îndeosebi împotriva evreilor. Aspecte de acest fel şi altele vor fi dezvoltate plenar în *Slavă şi glorie*.

Itinerarul tematic întreprins în nuvelistica lui Jarosław Iwaszkiewicz se întregeşte sugestiv şi cu alte idei, ilustrate prin factologia înfăţişată în alte povestiri decît cele amintite. Cum ar fi: adevărul culturii nu poate fi decît relativ, concluzie ce conduce la moartea personajului (*Zygfryd*, 1936), valorile certe sînt discernute cu uşurinţă, indiferent în ce condiţii s-ar afla (*Un mic dejun la Teodor*, *Śniadanie u Teodora*, 1938), dincolo de formele sociale, convenţionale, oamenii se regăsesc cu uşurinţă (*Bursucul*, 1952) ş.a., care se grefează pe realităţile contemporane autorului.

Lumea care populează nuvelistica lui Iwaszkiewicz este alcătuită din oameni obişnuiţi, prezentaţi fără ostentaţii de limbaj în angrenajele concrete ale vieţii de zi cu zi[5]. Personajele din majoritatea povestirilor cercetate nu se remarcă prin gesturi gigantice, exacerbat patetice; se nasc şi mor tot atît de simplu cum au trăit şi au gîndit, fără să bruscheze graniţele firesti ale existenţei. Reacţiile lor, chiar atunci cînd vizează moartea, se consumă ca nişte rezolvări necesare ale unor conjuncturi conflictuale, pe care le cred fără altă ieşire. La o lectură de suprafaţă, frecvenţa mare a bolilor şi a morţii, mohoreala apăsătoare lasă pe alocuri impresia unui pesi-

[5] Cf. H. Bereza, *Realitatea lui Iwaszkiewicz* (*Rzeczywistość Iwaszkiewicza*) în „Twórzość", 1960, nr. 7, p. 114—116.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mism incurabil, care însă dispare în planul abstracției generalizate. Structural, scriitorul nu este un pesimist, dar nici un idilic simplist care ține să-și convingă neapărat cititorul că viața e un trandafir fără ghimpi. Pînă și spectaculosul unor excese de ordinul alienației, crima preotului Suryn, de pildă, își găsește un loc în diversitatea nemărginită a manifestărilor omenești. Expresivitatea tipurilor, neconcepute riguros clasic pe anume direcții caracterologice, ci complex, uman, este cu atît mai convingătoare. Poate și pentru că, de fiecare dată, autorul le consideră faptele și gîndurile din perspectiva marilor probleme filozofice, implicate în opoziții noționale de felul: om-timp, om-istorie, om-pasiuni etc., așadar pe fundalul succesiunii neîncetate a vieții și a morții. Policromia și profunditatea problemelor și înfățișarea nesiluită de prejudecăți declarative a diferendelor în sensul complexității infinite a realității, alături de alte coordonate desprinse pe parcursul expunerii, confirmă epitetul de maestru al nuvelei poloneze și universale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN ARTICOL INEDIT AL LUI ILARIE CHENDI[1]

ELENA SIUPIUR

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se caracterizează în cadrul relațiilor literare sud-est europene prin intensificarea interesului reciproc pentru literatura, arta, civilizația vecină; aceasta se încadrează în procesul general de intensificare a cunoașterii culturii și în special al literaturii universale.

Și România și Bulgaria acordă un interes major literaturii universale-fapt dovedit de numărul mare de traduceri și prezentări literare ce întîlnim în toate periodicele literare ale timpului și nu numai în ele, ci și în cele cu alt profil.

Intelectualii celor două țări constată însă cu surprindere, așa cum afirmă și Ilarie Chendi, că cele două vecine se cunosc foarte puțin din acest punct de vedere. De fapt, se poate spune că, în anii de care vorbim, literatura română era mai mult cunoscută în Bulgaria decît cea bulgară la noi. Prezența în Bulgaria a unui număr foarte mare de cunoscători ai limbii române — și ne referim mai mult la intelectuali — a făcut mai accesibilă cunoașterea literaturii române acolo. Presa românească trecea în Bulgaria prin intermediul intelectualilor care circulau între cele două capitale, prin studenții aflați la studii în România. Relațiile personale între ziariști, scriitori și oameni de știință[2] români și bulgari sînt foarte frecvente și cu permanența și stabilitatea marilor prietenii. I. Bianu, B. P. Hasdeu, Z. Arbore, I. Bărbulescu, N. Iorga, Spiru C. Haret, I. D. Sișmanov, L. Miletici, St. Romanski, St. S. Bobcev, D. D. Agura ș. a. ne oferă prin corespondența lor modele de colaborare și prietenie aleasă.

După o serie de traduceri, care pînă la 1907 nu sînt deloc puține la număr, probabil că în Bulgaria s-a simțit nevoia unei prezentări mai ample a literaturii române. Dovada ne-o oferă un articol al lui Ilarie Chendi din 1907: *Noua literatură română*, publicat în limba bulgară și scris special pentru revista „Мисъл"[3] de la Sofia.

Anul 1907 a trezit, prin răscoala țărănească din România, un ecou larg în presa bulgară, cu referiri la toate domeniile vieții economice și spirituale românești. Pe plan literar remar-

---

[1] Ilarie Chendi, *Noua literatură română* (Новата ромънска литература), rev. „Мисъл", an. XVII, 1907, Sofia, p. 258—265.

[2] E. Siupiur, *La chanson du frère mort dans la poésie des peuples Balkaniques et sa correspondance de I. D. Schischmănoff, B. P. Hașdeu et I. Bianu*, în „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, VI, 1968, 2, p. 347—364.

[3] „Мисъл", revistă de știință, literatură și critică literară, redactor dr. K. Kristev, Sofia, I, 1892.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

căm traducerea scrierilor lui Vlahuță, și anume cele accentuat sociale[4]. Probabil că în aceste zile cineva de la Sofia s-a adresat revistei „Viața literară și artistică" sau „Semănătorul"[5], cerînd o prezentare a literaturii române; foarte probabil să se fi adresat direct lui Ilarie Chendi. În corespondența lui I. Chendi nu se găsește nimic în acest sens și nici în arhivele de la Sofia nu am găsit un răspuns al lui Chendi. Există doar articolul publicat în revista „Mișăl", semnat de Ilarie Chendi, și care are adăugat în paranteză: „Scrisoare de la București". Nu este exclusă posibilitatea ca rugămintea să i se fi adresat verbal lui Chendi de către unul din intelectualii veniți în zilele acelea la București, și care să fi fost cunoscut și în cercul de la „Mișăl", precum nu este exclus ca acest articol să fi fost cerut altcuiva, care la rîndul său l-a recomandat pe I. Chendi. Nu avem însă pînă în prezent nici un indiciu real pentru a face o presupunere asupra pesoanei care a realizat legătura dintre „Mișăl" și criticul român.

Interesant este că nu o altă revistă din Bulgaria publică acest articol, ci „Mișăl". Pînă în 1907, această revistă nu a publicat nimic din literatura română. Revista care popularizează în mod permanent literatura română era „Bălgarska Sbirka"[6] a lui S. S. Bobčev. În plus, vederile revistei „Mișăl" nu erau nici măcar tangențial apropiate de cele ale lui Ilarie Chendi și ale revistei „Semănătorul", al cărei critic Chendi a fost multă vreme. Folosind o comparație, putem spune că „Mișăl" ocupă în Bulgaria poziția „Convorbirilor literare" de la noi și că a fost la fel de mult atacată și antrenată în polemici cu toate revistele literare bulgare cu orientare mai progresistă sau națională. La sfîrșit și început de secol, „Mișăl", condusă de dr. K. Krăstev, se face tribuna modernismului, a filozofiei idealiste germane. Singurul drum pe care se întîlnesc Chendi și revista citată este cel al traducerii și popularizării literaturii universale; iar genul acesta al articolelor de prezentare în ansamblu a unei literaturi este foarte frecvent în preocupările revistei „Mișăl", așa că articolul lui Chendi nu este, întîmplător, o prezentare de sinteză a literaturii române; de fapt, deși Chendi vrea să facă o astfel de prezentare, se oprește mai mult asupra colaboratorilor revistei „Semănătorul" și a o serie de scriitori care aveau concepții mai apropiate de curentul respectiv. Rămîne totuși un valoros material de istorie literară.

De la bun început I. Chendi subliniază faptul că cele două literaturi nu se cunosc reciproc în măsura în care ar trebui. Subliniem aici o idee: „Și nu este bine că nu ne cunoaștem pentru că nimeni altul nu este așa dator ca vecinul să cunoască nivelul și gradul de civilizație al unei țări", idee care însoțește pe majoritatea oamenilor de cultură din cele două țări, în încercările lor de a realiza o cît mai mare apropiere spirituală între statele balcanice[7].

În momentul cînd trece la discuția propriu-zisă asupra literaturii române moderne, I. Chendi se dezvăluie ca critic semănătorist. Este entuziasmat de G. Coșbuc, care „aduce în poezie o lume nouă, curată și sănătoasă — lumea satului"; Coșbuc „este dulos, vesel, senin ca un țăran și niciodată subiectiv". Distinge subliniat noua orientare a literaturii moderne — accentuatul caracter național și înclinarea către literatura populară. Se ocupă de Vlahuță „cel convertit pe linia lui Coșbuc", de St. O. Iosif al *Patriarhalelor*, de *Două neamuri* a lui Sandu-Aldea etc., subliniază caracterul național al mișcării literare din jurul „Luceafărului" de la Budapesta (apoi Sibiu) și forța poeziei lui Goga, „de aceeași orientare cu Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist".

---

[4] În „Учителска Мисъл" (IV, 1907, nr. 8, p. 48) se publică în traducere „Robii albi" (*La arie* și *Socoteala*); „Ново време", XI, 1907, tom. VIII, p. 488—491, publică aceleași povestiri. Aceste povestiri mai fuseseră traduse și în 1900 (Българска Сбирка), 1902, 1903, în diferite alte reviste.

[5] Vezi în articolul lui I. Chendi, p. 631, r. 1—3.

[6] „Българска Сбирка", revistă de cultură, științe istorice și sociale. Apare sub redacția lui S. S. Bobčev, Sofia, an. I, 1894. Încă din primul an de apariție, revista traduce și recenzează pagini din literatura română; personal, S. S. Bobčev poartă corespondență cu mulți oameni de cultură români de la Iași, București, Constanța.

[7] E. Siupiur, *op. cit.*, p. 349.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Minte ordonată, şi aici I. Chendi prezintă scriitorii întîi amintindu-i în grupări sau după afinităţi estetice, apoi trece la prezentarea periodicelor literare care trasează o linie în literatură, după care se ocupă succint de interesul crescînd pentru literatura străină şi de pătrunderea acesteia în România.

Deşi nu uită nici aici discuţiile sale cu alte reviste, ne oferă totuşi un spirit destul de obiectiv atunci cînd vorbeşte de mersul literaturii române, de tendinţele ei. Uită să vorbească de A. Macedonski, uită de G. Ibrăileanu, de Gherea, minimalizează importanţa „Vieţii româneşti", îl uită pe T. Arghezi, care scoase din 1904 revista „Linie dreaptă", îl uită pe G. Galaction, dar subliniază în cîteva rînduri procesul de regrupare a forţelor literare româneşti la începutul secolului; se opreşte mai pe larg atunci cînd distinge caracterul naţional în tendinţele acestei mişcări. Subliniază că în această epocă iniţiativa aparţine mai mult tineretului, care reuşeşte să mobilizeze din nou pe Slavici, D. Zamfirescu şi alţi reprezentanţi ai generaţiilor mai vechi.

Cîteva pagini mai apoi, I. Chendi remarcă diversitatea de concepţii existentă totuşi în literatura şi critica română, fără a favoriza în mod distinct pe vreuna din ele, afară de cele cîteva cuvinte la adresa decadenţilor. Ba, mai mult, el subliniază mai jos că „polemicile de principii şi mai ales cele particulare se înlănţuiesc într-o verigă în care forţele, în loc a se distruge, se întăresc mai mult şi dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată", spuse care de fapt revin asupra complexităţii epocii literare prezentate.

Nu vom insista prea mult asupra conţinutului — I. Chendi exprimîndu-se mai bine pe sine însuşi. Vrem doar să mai amintim două lucruri, şi anume faptul că autorul, într-o prezentare destul de succintă a unei epoci foarte complexe din literatura română, a reuşit să prindă atmosfera de idei, orientări şi corelaţia dintre toate coordonatele literare care participau la evoluţia în bloc a literaturii. Pe lîngă cele amintite pînă acum, adăugăm că el subliniază importanţa şi rolul ce-l joacă literatura universală în evoluţia literaturii naţionale şi apreciază favorabil importul mare de traduceri, pentru că se bazează pe puterea de discernămînt a specificului naţional al literaturii sau, mai precis, este sigur de existenţa ei: „Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului naţional al literaturii". Dar din întreg articolul respiră siguranţa de care iam vorbit, aşa că el nu vorbeşte cu nelinişte despre „influenţele rele".

Şi mai este încă un amănunt asupra cărula ne vom opri. Categoricul Ilarie Chendi, care în 1908 publică în volumul *Impresii*[8] articolul „*Cum trăim*", în care critică lipsurile şi viaţa de mizerie a majorităţii scriitorilor şi cere imperativ o reglementare a relaţiilor dintre edituri şi scriitori în favoarea celor din urmă, în articolul către „Misăl" subliniază faptul că scriitorii români sînt sprijiniţi de diferite edituri, premiaţi şi popularizaţi. Contradicţia este evidentă. De aici ne vom opri asupra ideii care se simte în tot articolul şi anume conştiinţa permanentă a autorului că se adresează unui public străin. De aceea, articolul este oarecum didactic, prezintă destul de schematic literatura română, nu se axează prea mult pe tematică, pe realizarea artistică; vrea doar să comunice informativ, fără pretenţii de analiză profundă, date, un tablou mai întregit al literaturii ţării sale. Fiind conştient că un public străin cunoaşte prea puţin din literatura română sau chiar deloc, I. Chendi procedează la a-i arăta panorama generală a literaturii, indicîndu-i punctele principale, dîndu-i parametrii între care există şi evoluează această literatură.

Acest articol este printre puţinele, dacă nu unicul, scris de Ilarie Chendi ca o sinteză asupra literaturii române. Scrierile sale vizează în genere un moment literar, un autor, un curent. Cel de aici ne prezintă literatura în ansamblul ei într-o epocă dată; valoarea acestui

[8] Il. Chendi, *Impresii*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1908, p. 133–137; la p. 125–128 are articolul *Libertatea artistului*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiu de istorie literară constă şi în aceea că ne prezintă literatura prin ochiul unui contemporan ce se adresează unor oameni din afara cercului, a atmosferei care te prinde deseori cu multe subiectivităţi ce te leagă de oamenii zilelor tale, şi reuşeşte ca atare să privească literatura oarecum din afara conflictelor de principii şi mai ales particulare ce existau între diferite reviste şi cercuri.

I. Chendi reţine din complexitatea epocii literare ce o prezintă fapte şi fenomene care să reuşească să o contureze în mare, dă coordonatele de existenţă, dezvoltare şi ritm şi elimină amănunte, poate foarte importante pentru procesul intern al literaturii, dar care ar fi fost mai greu înţelese de un cititor străin de ţară sau poate ar fi fost neimportante pentru el. I. Chendi a distins şi oferit cititorilor străini un tablou din literatura ţării sale, aşa cum ar fi dorit să primească el pentru început dintr-o literatură vecină — spre exemplu cea din Bulgaria.

Pornind de pe aceste poziţii, Chendi reuşeşte în majoritatea cazurilor să fie obiectiv, subiectivismul său, acolo unde există, fiind de mai mică importanţă dacă reţinem scopul în care a fost scris acest articol; în genere, aici acest subiectivism, cu mici excepţii, se rezumă mai mult la „a uita" pe cineva.

În contextul criticii literare româneşti articolul lui Il. Chendi reprezintă pagini de istorie şi critică literară demne de reţinut; deoarece acest articol nu apare decît în limba bulgară, am considerat necesar a-i reda îmbrăcămintea limbii în care a fost scris iniţial. Considerăm necesară integrarea lui într-o culegere a operelor lui I. Chendi, dacă se are în vedere un astfel de act literar, care ar fi bine venit.

Deoarece am făcut cunoştinţă cu articolul în limba bulgară — deci este interpus între Chendi şi noi traducătorul — ne abţinem a face consideraţii de ordin stilistic. Nu este greu însă a se ghici chiar în noul veşmînt supleţea exprimării lui I. Chendi, fraza sigură, concizionea expresivă a criticului român, atît de cunoscut contemporanilor săi pentru exigenţa sa, care în limbaj lua forme foarte aspre uneori.

Traducătorul a reuşit să-i dea în limba bulgară o formă frumoasă, deşi de multe ori se simte în traducere aproape o calchiere a topicii propoziţiei româneşti. Îmbrăcînd totuşi specificul limbii literare bulgare, sîntem obligaţi la o retraducere în limba română, să-i dăm forme mai puţin apropiate poate de originalul expresiilor folosite de Ilarie Chendi.

Ilarie Chendi, *Noua literatură română (Scrisoare de la Bucureşti)*

Literatura română, în adevărata ei valoare, este foarte puţin cunoscută în alte ţări. Nici măcar francezii, a căror limbă se vorbeşte atît de mult şi de bine în România, nici ei nu sînt prea bine orientaţi în literatura română. În Germania însă, ea este mai bine cunoscută şi aceasta probabil datorită faptului că acolo există mai multe reviste cu caracter mai general. Aşa, de exemplu, cunoscuta revistă „Das litterarische Echo" are coloane permanente pentru „scrieri româneşti", iar în foarte răspîndita „Universalbibliothek Reklam" s-au tipărit în traducere cîteva opere româneşti. Afară de aceasta, diferite reviste critice se pronunţă favorabil la adresa unor scriitori români.

În ceea ce priveşte ţările vecine, este foarte straniu să constatăm că relaţiile intelectuale sînt aşa de reduse, încît din punct de vedere literar noi sîntem, unii pentru alţii, aproape o terra incognita. Nici nu se traduce, nici măcar nu se dau unele informaţii. Şi nu este bine că nu ne cunoaştem, pentru că nimeni altul nu este aşa dator ca vecinul să cunoască nivelul şi gradul de civilizaţie al unei ţări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aş vrea, ca atare, să dau cititorilor revistei „Misăl" unele informaţii mai exacte asupra mişcării literare contemporane din România, sperînd că nici D-voastră nu veţi întîrzia să-mi urmaţi exemplul, dînd informaţii revistelor bucureştene despre scriitorii D-voastră şi despre importanţa lor.

Epoca actuală în literatura română începe în jurul anului 1890. Eminescu murise, iar după el, la cîteva luni, l-a urmat Alecsandri. Ţara suferea profund după aceşti poeţi, pentru că cu ei literatura a atins apogeul său, prin ei ne-am îmbogăţit cu limba literară în care scriu astăzi toţi.

Nu este aici locul de a vorbi mai pe larg despre meritele celor doi scriitori. Este de ajuns să spunem că de numele lor este legată întreaga cultură modernă românească. Alecsandri — poetul luminii — minunantul artist care din 1844 a lucrat fără întrerupere, îmbrăţişînd cu acelaşi entuziasm şi măiestrie toate genurile literare, a pus bazele şi s-a contopit într-un fel cu sufletul românesc, iar Eminescu, om cu solidă cultură apuseană — un profund gînditor —, a fost expresia supremă a măiestriei artistice.

După moartea lor, între 1890 şi 1894 s-a simţit o puternică influenţă a lui M. Eminescu. Toţi tinerii poeţi au imitat formele sale lirice şi pronunţatul fond pesimist. Acest curent este numit „eminescian" şi nu are reprezentanţi de seamă. Printre sufletele înrudite cu cel al lui Eminescu au fost doi scriitori pe care i-aş putea numi imitatori ai săi şi care s-au impus în anii aceea: Alexandru Vlahuţă şi Ion Popovici-Bănăţeanul. Ultimul a murit tînăr şi nu a reuşit să evolueze, dar versurile sale de tip „eminescian" au o rară desăvîrşire artistică. Vlahuţă — astăzi unul din scriitorii cu cea mai mare autoritate în România — a publicat cîteva tomuri de poezii, nuvele şi povestiri şi s-a impus ca un adevărat conducător al tinerei generaţii. În 1894 domnul Vlahuţă a editat revista literară „Viaţa" [9], în jurul căreia a grupat cîteva tinere talente. Cu toată originalitatea lor, cu toată măiestria lor în formă şi îndeosebi în limbaj — Vlahuţă fiind un mare maestru al limbii române —, deasupra acestei mişcări totuşi se simte parcă spiritul fin şi netulburat al lui Eminescu.

Şi dintr-o dată, în jurul aceluiaşi an, se aude un nume nou în România: George Coşbuc. Cu o repeziciune uimitoare, acest nume pătrunde peste tot, în oraşe şi în sate. Pînă atunci el era necunoscut, cu toate că în Transilvania, unde se născuse, terminase liceul şi universitatea [10], era foarte popular. În România a venit la scurt timp după moartea lui Alecsandri şi după cîţiva ani a publicat *Balade şi idile* [11]. Succesul acestui volum a fost uluitor şi dintr-o dată Coşbuc s-a ridicat printre primii poeţi români. Ziarele şi criticii de seamă îl popularizează. Lumea îl citeşte, îl cîntă, îl declamă cu entuziasm!

Acest succes, Coşbuc îl datorează originalităţii sale. El aduce în poezie o lume nouă, curată şi sănătoasă — lumea satului, motiv pentru care foarte repede i se agaţă şi epitetul de „poetul ţărănimii". Sub formă de balade şi idile, în versuri mai bogate decît cele cunoscute pînă acum, scrise într-o limbă bogată, cu elemente din limba poporului, Coşbuc descrie scene şi stări sufleteşti din viaţa satului. El este duios, vesel, senin ca un ţăran şi niciodată nu este subiectiv, nici nu se plînge. O prăpastie există între el şi întreaga şcoală a lui Eminescu. Foarte repede, una după alta apar celelalte opere ale lui Coşbuc. Un alt volum de poezie este intitulat *Fire de tort* [12]. Pentru traducerea în hexametri a *Eneidei* [13] lui Virgiliu, Academia Română

---

[9] „Viaţa", revistă săptămînală ilustrată, editată de Al. Vlahuţă şi V. A. Urechia, Bucureşti, 1893—1896; în articol, Il. Chendi dă greşit anul 1894.

[10] Intenţionat sau neintenţional, Il. Chendi greşeşte cînd face această afirmaţie; Coşbuc nu a terminat universitatea.

[11] G. Coşbuc, *Balade şi idile*, Bucureşti, 1893, 256 p.

[12] G. Coşbuc, *Fire de tort*, Bucureşti, 1896, Librăria Şcoalelor, C. Sfetea.

[13] Vergilius Maro P., *Aeneis*, trad. după forma originală de G. Coşbuc, Bucureşti, C. Sfetea 1896, 253 p. (ed. a II-a, 1898; ed. a III-a 1910).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îi dă cel mai mare premiu al său, de 12 000 lei. În ultimii ani a scos *Ziarul unui Pierde-Vară* și *Cîntece despre vremuri eroice* [14].

Poezia prin care Coșbuc s-a apropiat cel mai mult de mase este fără discuție *Noi vrem pământ*, poezie care, după cum este știut, a jucat un rol de seamă și acum, după 15 ani, cînd țăranii răsculați împotriva boierilor și arendașilor și-au făcut din strofele acestei poezii o lozincă comună, un fel de marseillesă.

Prin Coșbuc, literatura română modernă a luat o nouă orientare. Ea își accentuează simțitor un caracter din ce în ce mai național. Tinerii încearcă să-l imite. Unii văd că trebuie să se întoarcă către popor, să-și însușească limba lui, poezia lui. Începe să se vorbească mai mult de poezia populară, care este una din cele mai bogate. Ba chiar și în proba unor tineri încep să apară elemente populare.

Iată-ne dar într-un curent nou, popular, numit semănătorism, în fruntea căruia se află Coșbuc, și din care foarte repede se ridică scriitori de seamă.

Am spus mai sus că Vlahuță grupase în jurul revistei „Viața" pe adepții săi, printre care cel mai de seamă este dl. Ion Gorun (Al. Hodoș). Ea a apărut însă numai doi ani, după care, din motive personale, a încetat să mai apară. De atunci nu a mai apărut o revistă care să fie atît de citită. Mulți tineri fac eforturi deosebite. Apar „Pagini literare" [15], „Floare albastră" [16] și „Curierul literar" [17], fără însă ca vreuna din ele să-și taie drum către cercurile largi. În 1901 se petrece o unire a forțelor celor trei reviste și tinerii reușesc să așeze în frunte pe Vlahuță și Coșbuc, care primesc să fie directorii noii reviste săptămînale „Semănătorul", căreia ministrul instrucțiunii de atunci, dl. Spiru Haret, îi acordă un deosebit ajutor financiar.

În noua revistă se întărește orientarea lui Coșbuc și principiile culturii naționale, de partea căreia este cîștigat pînă la urmă și Vlahuță. Cu o importantă operă a sa, *România pitorească* [18], și prin traducerile poeziei sociale [19] a scriitoarei italiene Ada Negri, dl. Vlahuță se apropie efectiv de contemporanul său, iar tineretul are în el un bun exemplu. După un an, directorii revistei se retrag, dar revista continuă să apară, și la ea aderă rînd pe rînd noi scriitori. Dintre poeți își face nume bun St. O. Iosif — român din Transilvania, stabilit la București, care într-un volum, *Patriarhale*, sub formă de balade, cîntă trecutul. Opera a fost primită bine și face foarte mult zgomot, o dată cu un alt volum din *Cartea cîntecelor* [20] de Heine, traduse atît de reușit de poetul Iosif.

O dată cu el se ridică în scurtă vreme doi tineri prozatori, ambii cu o curată limbă populară și subiecte din viața satului: dnii. C. Sandu-Aldea și Mihail Sadoveanu, primul cu mai puține creații — dar foarte cuprinzătoare, al doilea, cel mai rodnic dintre toți prozatorii noștri. Tineri încă, acești doi scriitori au la activul lor un număr mare de cărți, volume cu schițe, povestiri și romane foarte căutate și citite în toate provinciile populate de români. Este foarte actual romanul *Două neamuri* al lui Sandu-Aldea, în care se descrie conflictul dintre țărănime și arendașii străini, poziție atît de importantă în viața socială românească.

---

[14] Corect *Cîntece de vitejie*; titlul din articol aparține traducătorului în limba bulgară. Volumul a apărut în 1904 în ed. Carol Göbl, București.

[15] „Pagini literare" București, 1899—1900.

[16] „Floare albastră", revistă literară săptămînală, București, 11 oct. 1898—23 mai 1899. Tip. Heliade; de la 8 noiembrie 1898 — director și proprietar I. N. Constantinescu-Stans.

[17] „Curierul literar", săptămînal și artistic, București, 7 oct — 4 noiembrie 1901. Sub îngrijirea lui I. N. Constantinescu-Stans. Tip. Eminescu; se contopește cu „Semănătorul" la 2 decembrie 1901.

[18] Al. Vlahuță, *România pitorească*, octombrie, 1901, Socec, 282 p.

[19] Numai între 1897—1902, Al. Vlahuță traduce 15 poezii din Ada Negri, publicate și republicate de „Gazeta sătenilor", „Semănătorul" și alte reviste din țară; informații în plus în *Scrieri alese*, vol. I, București, E. P. L., p. 320—321.

[20] *Romanțe și cîntece*, București, 1901, 108 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În acest timp, un grup de studenți români din Transilvania editează la Budapesta, unde își continuau studiile, o revistă bilunară, „Luceafărul" [21]. La început au fost încercări timide; dar printre ele se ridică încet, încet, un nume care astăzi este cunoscut tuturor: Octavian Goga [22].

De aceeași orientare cu George Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist, Goga cîntă sau plînge soarta poporului român din Ungaria, atît de mult asuprit, îi slăvește binefăcătorii și-l îndeamnă la luptă. Forța poeziei lui Goga a determinat impunerea lui rapidă; a făcut să se vîndă în mii de exemplare volumul său de poezii, și Academia din București să-l premieze.

Revista sa „Luceafărul" este considerată astăzi ca una din cele mai bune din cîte avem, iar Goga ocupă în Sibiu funcția de secretar literar al unei societăți românești de cultură.

Această mișcare literară, pornită de tineret, a mobilizat la lucru toate forțele. Mulți scriitori, care nu aparțineau nici unui curent sau a căror creație aparținea unei epoci mai timpurii, se apucă de treabă. Astfel, cunoscutul nuvelist și fost prieten al lui Eminescu, Ion Slavici, scoate acum două romane istorice [23]. Dl. Duiliu Zamfirescu, actualul secretar principal în Ministerul Instrucțiunii, publică romanul *În război* [24], una din multele opere inspirate de războiul rusoturc din 1877/1878. Și dl. I. Brătescu-Voinești, poate că unul din cei mai mari maeștri în rîndul noilor prozatori, și-a adunat nuvelele și schițele sale într-un volum [25], atrăgînd asupra sa atenția criticilor. Numai I. Luca Caragiale, marele prozator și autor al comediilor de moravuri — atît de zgomotos aplaudate pe scena „Teatrului Național" — rămîne la fel de tăcut și pare să se fi retras de pe cîmpul literar pentru că s-a mutat cu familia sa la Berlin. De asemenea, se pare că s-a retras din viața literară și prozatorul care, cu frumoasele sale povestiri dintre 1866 și 1889 a făcut o vîlvă extraordinară, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, cel mai renumit orator român și cunoscut politician. Poate că de aceea din toate părțile se ridică tineret.

Afară de cei amintiți mai sus, ecouri de simpatie se aud la adresa unor prozatori buni ca I. Bassarabescu, Vasile Pop, Alexandru Cazaban, I. Ciocîrlan, Emilgar, I. Agîrbiceanu și I. Bîrsan.

După cum vedeți, o întreagă pleiadă de tineri, toți autori a cîteva volume tipărite și vîndute în mii de exemplare. Toți aceștia își aleg subiectele cu preponderență din viața satului; și totuși la unii din ei se simt reacții slabe împotriva curentului semănătorist și aceasta pentru a se evita monotonia temelor.

Dintre cei mai tineri poeți se impun doi: Panait Cerna și I. Minulescu. Adevăratul nume al primului este Panait Stanciof — bulgar la origine, iar P. Cerna este pseudonimul său. Anul trecut a terminat științele filozofice la Universitatea din București și astăzi este profesor la un gimnaziu de aici. De cîteva luni încoace, critica se ocupă de el, iar poeziile sale, încă neculese într-un volum, sînt pe ordinea zilei. Ele plac pentru lirismul lor delicat și gîndurile alese ale tînărului poet. Celălalt, I. Minulescu, în ultimii doi ani a stîrnit senzație cu frumoase poezii simboliste, care, deși au o oarecare notă forțată, exprimă totuși talentul real al celui ce le scrie.

---

[21] „Luceafărul", revistă literară, Budapesta, 18 iunie/11 iulie 1902 — septembrie 1906; Sibiu, 15 oct. 1906; redactor șef Alexandru Ciura, redactor responsabil Aurel Bănuțiu. Comitet de redacție: Octavian Goga, Ioan Montani, Ioan Lupaș, Dionisie Stoica, Ioan Lepădat, Vasile E. Moldovan, Sebastian Stanca, George Zăria, Octavian Tăslăuanu; 12 decembrie 1902 — decemdrie 1904, redactor responsabil Octavian Goga; de la 11 ianuarie 1905 apare sub direcția lui Octavian Goga, Alexandru Ciura și O. C. Tăslăuanu.

[22] În ziarul bulgar „Ав знам всичко" în 1913 (an. I, nr. 9, p. 4) numele lui Goga apare cu un comentariu favorabil referitor la polemica dintre Goga și critica literară maghiară privind literatura națională.

[23] I. Slavici, *Din bătrîni*, Edit. Minerva, 1902, 328 p. *Manea*, 1906.

[24] D. Zamfirescu, *În război*, București, 1902, ediție populară, 282 p.; în 1907 apare a doua ediție, în „Biblioteca pentru toți", nr. 326 și 327.

[25] I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății*, nuvele și schițe, Iași, Edit., „Vieții românești", 1907, 284 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Numărul tinerilor scriitori români este mult mai mare decît cel pomenit ; nu voi mai vorbi și despre imitatorii și întreaga masă de elemente „disperate", lipsite de originalitate și cunoscuți sub numele de „decadenți". Creșterea numărului lor, normal că dă naștere la discuții între ei, la lupte și rivalități.

Ar fi de-ajuns a enumera numele revistelor literare pentru a avea o oglindă fidelă a lipsei de unitate între scriitorii români — dar oare în ce țară există o astfel de unitate între artiști? — și în cîte grupări nu sînt ei formați ! O parte sînt grupați în jurul celei mai vechi reviste românești, care anul acesta împlinește 40 de ani de existență și a avut epocă de glorie, și anume în jurul „Convorbirilor literare". Aici colaborează mai mult cei vîrstnici și cei care din simpatie față de Titu Maiorescu [26], nestorul criticii românești, nu vor să părăsească steagul cîndva glorios. Dar astăzi „Convorbiri literare" nu mai are vreo însemnătate literară, ci este mai mult un organ al profesorilor universitari de istorie, geografie și științele naturale.

„Semănătorul" a trecut prin cîteva faze de cînd Vlahuță și Coșbuc nu-i mai sînt directori și mult timp a fost organul personal al istoricului Iorga, care, după ce s-a retras, a lăsat revista poetului St. O. Iosif. La „Luceafărul", mutat de la Budapesta la Sibiu, lucrează Goga, Z. Bîrsan, poeta Maria Cunțan și prozatorul I. Agîrbiceanu. La Iași, capitala moldoveană, a apărut anul trecut o nouă revistă lunară de stil înalt, numită „Viața românească", în jurul căreia se grupează scriitori cu slabe orientări socialiste — dl. Bujor, Stere, doi profesori universitari, poetul O. Carp și ocazional cîțiva alți scriitori. În ea publică acum dl. I. A. Brătescu-Voinești, de care am pomenit mai sus. Coșbuc, împreună cu prietenul său I. Gorun, traducătorul lui *Faust*, și cu Ilarie Chendi au pus anul trecut bazele revistei săptămînale „Viața artistică" azi „Viața literară și artistică" [27], care a cucerit mulți cititori — încă de la început ea se vinde în mai mult de 10 000 exemplare —, fapt ce dovedește că numărul cititorilor în România este destul de însemnat. În această revistă publică mulți dintre tinerii scriitori, și în deosebi I. Minulescu, prozatorii A. Bassarabescu, Al. Cazaban, V. Crăsescu, Ion și Z. Bîrsan, criticul de artă Virgil Cioflec, în același timp un minunat prozator.

Cea mai nouă revistă, care este bilunară, se numește „Convorbiri", directorul ei este profesorul M. Dragomirescu, iar ca principali colaboratori are pe prozatorul Emilgar, poetul D. Nanu și Cincinat Pavelescu.

Să nu credeți că prin cele enumerate pînă aici am amintit toate revistele. Mai sînt altele și în Capitală și în provincie, dar cu o mai mică greutate. Toate însă poartă între ele o luptă acerbă.

Polemicile de principii și mai ales cele particulare se înlănțuiesc într-o verigă în care forțele, în loc să se distrugă, se întăresc mai mult și dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată.

Prin existența atîtor competiții, natural este să lipsească unitatea în literatura nouă românească. Curentul semănătorist slăbește și de cîteva luni încoace se cere mai multă artă și concepții mai profunde. În același timp începe o mai mare apropiere de literaturile străine. Niciodată nu s-a tradus în România mai mult decît astăzi. În iarna aceasta a apărut în românește *Faust* [28], prima traducere după această operă a lui Goethe a apărut în 1865 [29], acum a apărut *Salomeea*

---

[26] Numele lui Titu Maiorescu și al „Convorbirilor literare" apar în presa bulgară încă din 1893, cînd D. D. Agura recenzează în „Български Преглед" (1893—1894), vol. I, p. 223—225, revista „Convorbiri literare" ; recenzii se fac și în anii următori, la diferite intervale, toate foarte elogioase la adresa lui Titu Maiorescu.

[27] „Viața literară și artistică", I, 1907—III, 6 aprilie 1908 („Viața literară", I, 1906, 52 numere) ; apare sub conducerea unui comitet.

[28] Traducerea lui Ion Gorun, București, 1906, 211 p.

[29] Prima traducere în românește a operei lui Goethe, *Faust*, a fost făcută în 1862 de V. Pogor și N. Skelitty la Iași (2 f. + 237 p.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Oscar Wilde [30], Coşbuc tipăreşte *Infernul* lui Dante ; s-a tradus mult din Carducci, revistele sînt pline cu poezii din literatura franceză modernă.

Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului naţional al literaturii.

Această activitate intensă a literaţilor români a găsit cîteva puncte de împotrivire. Este adevărat că o serie de capitalişti şi bogătaşi români nu o susţin, pentru că, deşi în ţară există un puternic avînt al conştiinţei naţionale, ei se mulţumesc să citească cărţi străine şi uşoare ; în schimb, Academia Română dă în fiecare an multe ajutoare scriitorilor, sub forma unor premii, cum este de exemplu marele premiu de 12 000 lei, dat o dată la patru ani şi altele de cinci şi patru mii. Sînt premiaţi cei mai buni scriitori români şi de diferite case editoriale. O nouă tipografie, „Minerva", a devenit cunoscută mai ales prin tinerii scriitori, iar populara „Bibliotecă pentru toţi" răspîndeşte zeci de mii de autori mai vechi sau mai noi.

Din orice punct de vedere ai privi epoca contemporană a literaturii române, ea rămîne una din cele mai frumoase şi mai complexe.

[30] Oscar Wilde, *Salomeea*, dramă într-un act, traducere de Z. Birsan, Bucureşti, Alcalay, f. a. „Biblioteca pentru toţi" nr. 261, 80 p. ; luînd în consideraţie că nr. 326—327 al B. P. T. a apărut în 1907 (vezi D. Zamfirescu, nota 29), putem aprecia cu aproximaţie că *Salomeea* a apărut în anul 1906, spre începutul lui 1907, iniţial a fost publicată în „Viaţa literară", 1906.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAN, PANAGAKI, PANAIT
(Documente inedite de la Panait Istrati)

ION STOICA și SILVIU BOATCĂ

Om al neașteptatului și spectaculosului, fulgerat de minii și de mari răvășiri sufletești, de avinturi și de renunțări, scriitor contradictoriu, dar întotdeauna interesant, Panait Istrati oferă istoriei literare o zonă de curiozitate și de interes permanent. Deși a fost intens comentat, de pe poziții diferite, impresia că viața și opera sa păstrează încă văluri neridicate rămîne puternică. Multe din momentele sinuoasei biografii istratiene sînt abia descifrate documentar, uneori între mărturia documentelor și trăirile autorului rămîn umbre și nepotriviri. Înțelegerea lui Panait Istrati, a omului mai mult decît a scriitorului, se luminează și se întunecă pe rînd. În notele și studiile care i s-au consacrat se întîlnesc aprecieri ireconciliabile și derutante, imaginea lui apare cînd aureolată, cînd coborîtă pînă la desființare. Așa încît, chiar după investigația profundă și atît de bogată documentar pe care a realizat-o Al. Oprea în monografia sa din 1964, orice nouă mărturie despre om și scriitor se așază încă pe un teren înșelător. Pe o asemenea motivare sprijinim comunicarea textului celor cîteva bilete și ilustrate, recent descoperite, scrise de Panait Istrati între 20 octombrie 1929 și 25 februarie 1932. În viața scriitorului, cei doi ani și cîteva luni au fost destul de bogați în evenimente, majoritatea dramatice, care trebuie să se fi repercutat adînc în sufletul său sensibil. În primăvara anului 1930 are loc depărtarea de Romain Rolland, în vara aceluiași an despărțirea de Bilili, acum se restabilește în țară, amenajîndu-și căsuța de lîngă Brăila, „pentru a-și toarce visurile și deziluziile", cum scria un oarecare în ziarul „Ancheta" din 6 octombrie 1930, are diferende de proprietate cu „veri și verișoare", iar la începutul lui 1932 riscă turneul, obositor și reconfortant în același timp, prin mai multe țări europene, cu o conferință despre *Artele și umanitatea de azi*.

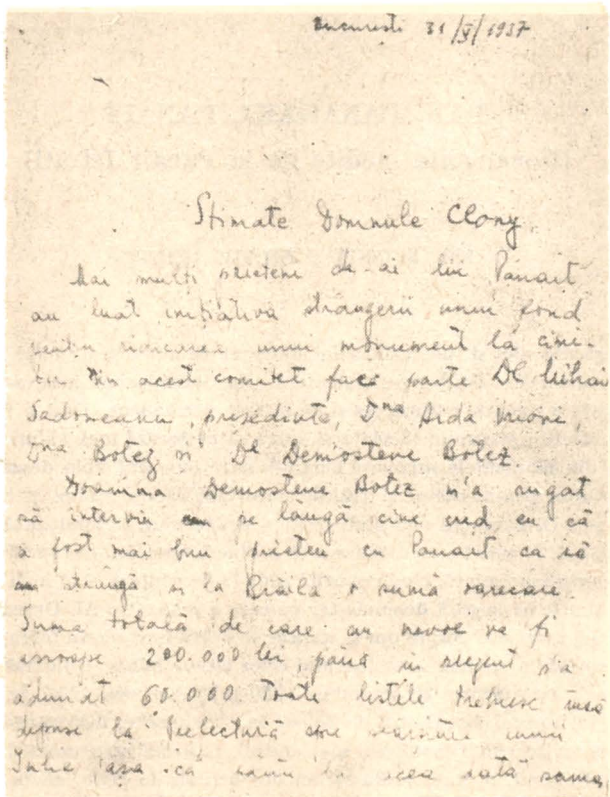
Este, evident, o perioadă agitată. Dar cele cîteva inedite pe care le prezentăm abia dacă amintesc frămîntările lui Istrati, confirmînd natura sa complexă și greu de descifrat. Ele reflectă un Istrati spontan, jovial, veșnic călător, sînt alerte, cu zvîcniri strecurate chiar și în rîndurile scrisorilor banale, gospodărești-contabile, sînt pline de căldură și prietenie (terminîndu-se cu „al tău cu frăție", semnate cu răsfăț: Pan, Panagaki). Majoritatea sînt adresate avocatului Vasile Clony din Brăila, cu care a rămas prieten mereu. Legătura permanentă cu avocatul brăilean este confirmată și de soția sa, Margareta Istrati, care i se adresa astfel la 31 mai 1937:

„Stimate Domnule Clony, Mai mulți prieteni de-ai lui Panait au luat inițiativa strîngerii unui fond pentru ridicarea unui monument la cimitir. Din acest comitet fac parte Dl. Mihail Sadoveanu, președinte, D-na Alda Vrioni, D-na Botez și D-l Demostene Botez.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 637–643, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Doamna Demostene Botez m-a rugat să interviu pe 19 lîngă cine cred cu că a fost mai bun prieten cu Panait ca să stringă şi la Brăila o sumă oarecare. Suma totală de care au nevoie va fi aproape 200 000 lei, pînă în prezent s-a adunat 60 000. Toate listele trebuesc însă depuse la Prefectură spre sfîrşitul lunii Iulie, aşa că pînă la acea dată, suma necesară trebuie strînsă. Eu mi-am permis să-ţi scriu Dumitale şi să-ţi trimet lista de subscripţie, bazîndu-mă pe cuvin-



Bucureşti 31/5/1937

Stimate Domnule Clony.

Mai mulţi prieteni de-ai lui Panait au luat iniţiativa strîngerii unui fond pentru ridicarea unui monument la cimitirul Bellu. În acest comitet face parte Dl Iuliu Sadoveanu, preşedinte, Dna Aida Ionescu, Dna Botez şi Dl Demostene Botez.

Doamna Demostene Botez m'a rugat să intervin să mă adresez la cine cred eu că a fost mai bun prieten cu Panait ca să adun şi la Brăila o sumă oarecare. Suma totală de care au nevoie ar fi aproape 200.000 lei, pînă în prezent s'a adunat 60.000. Toate listele trebuesc însă depuse la Prefectură spre sfîrşitul lunii Iulie, aşa că pînă la acea dată, suma

tele frumoase pe care mi le-ai spus cînd te-am întîlnit la Bucureşti şi mai ales pe prietenia pe care ţi-o păstra Panait, una din puţinele prietenii din Brăila care n-a dat faliment.

Ştiu că este o bătaie de cap, dar cred că vei face-o cu plăcere, căci e pentru Panait al nostru. Îmi pare rău că nu mi-ai dat un semn după cum ne înţelesesem, aş fi avut multe lucruri să-ţi spun, fiindcă eşti un om cu suflet bun şi înţelegător şi m-a mişcat mult felul cum mi-ai vorbit despre Panait. Eu plec la Paris pe Luni sau Marţi şi mă întorc după o lună, aşa că dacă ai ocazia după acea dată să treci prin Bucureşti anunţă-mă şi pe mine. În ceea ce priveşte lista alăturată dacă ai să poţi face ceva trimite-o împreună cu suma strînsă pe adresa următoare: D-lui Demostene Botez str. Frumoasă nr. 33. Dar nu mai tîrziu ca sfîrşitul lui Iulie. În oraşele de provincie nu s-a trimis decît la Iaşi şi a doua dumitale la Brăila. Dacă mai ai nevoie de vreo lămurire o poţi cere tot D-lui Botez la adresa de mai sus, eu plecînd din Bucureşti.

Termin, rugîndu-te să faci tot ce vei putea pe la instituţiile de-acolo, căci e o ruşine ca un scriitor ca Panait Istrati să aibă un mormînt în halul în care e acum. Pe nădejdea oficialităţii n-ar fi avut nici cruce la căpătîi. Noroc că se mai găsesc oameni de inimă, puţini, dar tot există. Îţi mulţumesc, Margareta Istrati".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scrisoarea rămîne interesantă şi azi, consemnînd în continuare divorţul oficialităţilor faţă de scriitor şi, pe de altă parte, zbuciumul celor apropiaţi, al unor scriitori de primă mînă, pentru a cinsti cum se cuvine memoria autorului *Chirei Chiralina*.

Avocatul brăilean a fost în permanentă legătură cu Panait Istrati, mai ales în această perioadă din jurul lui 1930, cînd scriitorul era cînd stăpînit de gîndul întoarcerii şi izolării în casa de lîngă Brăila, cînd mistuit de amintirea vechilor peregrinări.

Rîndurile lui Istrati înregistrează însă numai faptele exterioare, preocuparea cotidiană, impresia imediată, sînt scurte, informative. Una din cărţile poştale este adresată unui alt prieten, Spiro Voglianatos, şi Istrati foloseşte tot adresa avocatului Clony.

Iată-le, în ordine cronologică:

„Datorez domnului B. Clony suma de cincisprezece mii de lei pe care mă angajez să i-i restitui la cerere şi fără cerere mai ales.

Panait Istrati

Brăila, 1 oct. 1929"

Carte de vizită
Panait Istrati

„Paris
chez Ionesco, 24 rue du
Colisée—8 éme

Dragă Clony,

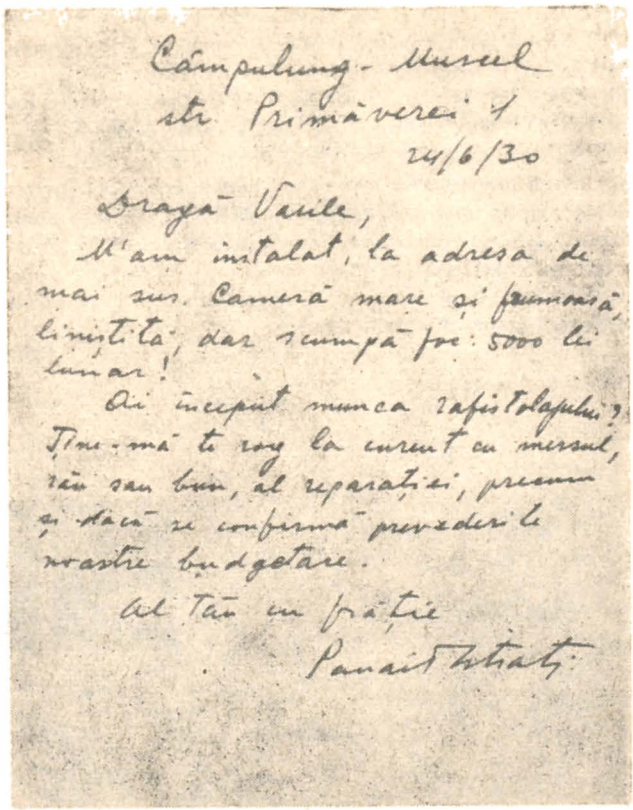
Mă informez mereu despre literatura cari te interesează şi nu pot să mă decid: unul spune că asta e bun, altul o desminte, iar eu n-am timp să citesc. Totuşi, cred că voi face zilele astea un pachet şi ţi-l voi trimite. La noroc. Scrie-mi şi tu ce mai e pe-acolo şi dacă ai să-mi comunici ceva.

Al tău Panait"

Domnului
B. Clony, avocat
Brăila
Roumanie

Carte postală ilustrată—Basel
Brăila 29 oct.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



Câmpulung - Muscel
str. Primăverei 1.
24/6/30

Dragă Vasile,

M'am instalat, la adresa de mai sus. Cameră mare și frumoasă, liniștită, dar scumpă foc: 5000 lei lunar!

Ai început munca rafistolajului? Ține-mă te rog la curent cu mersul, rău sau bun, al reparației, precum și dacă se confirmă prevederile noastre bugetare.

Al Tău cu frăție

Panait Istrati.

„Câmpulung-Muscel
Str. Primăverei, 1
24/6/30

Dragă Vasile,

M-am instalat, la adresa de mai sus. Cameră mare și frumoasă, liniștită, dar scumpă foc: 5000 lei lunar!

Ai început munca rafistolajului? Ține-mă te rog la curent cu mersul, rău sau bun, al reparației, precum și dacă se confirmă prevederile noastre bugetare.

Al Tău cu frăție

Panait Istrati"

Carte postală Cîmpulung 25 iunie 1930 Brăila 25 iunie 1930	Dl B. P. Clony Avocat Str. Belvedere Brăila

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TELEGRAMĂ

CLONY STR BELVEDERE BLA

? C LUNG 831 14 25 174 5

= CAZ GRAV OPRESTE LUCRAREA SUNT NEVOIT SĂ PLEC STRAINATATE

= PANAIT

Datată Brăila
5 Iulie 1930?

„*Le Muids s/Nyon*
(Vand) 26—7—30

Stăm la țărani (un rotar), casă, trei mese delicioase, serviciu, luminat : 8 fr. pe zi. Apăi să nu-l dai în măsa de Cimpulung, cu 5000 lei numai chiria ? Volajul ? 6000 lei dus și întors.

Ia vezi : nu vrei să dai o fugă pînă aci ? Stăm la M. Seuglet, Chanon, la o jumătate de ceas deasupra Nyonului. Vino, mă, ce dracu te oropsești așa ! Plecăm pe la 1 sept. la Praga al tău Panait am. Viés

B.??"

Roumanie
D-lui B. P. Clony
Brăila
Str. Belvedere

Carte postală ilustrată — 287 Nyon et le lac
Data postei Le Muids (Vand) — Elveția (timbru)
26 iulie 1930 — Brăila 30 Iulie 1930.

„Paris, 7.7.31

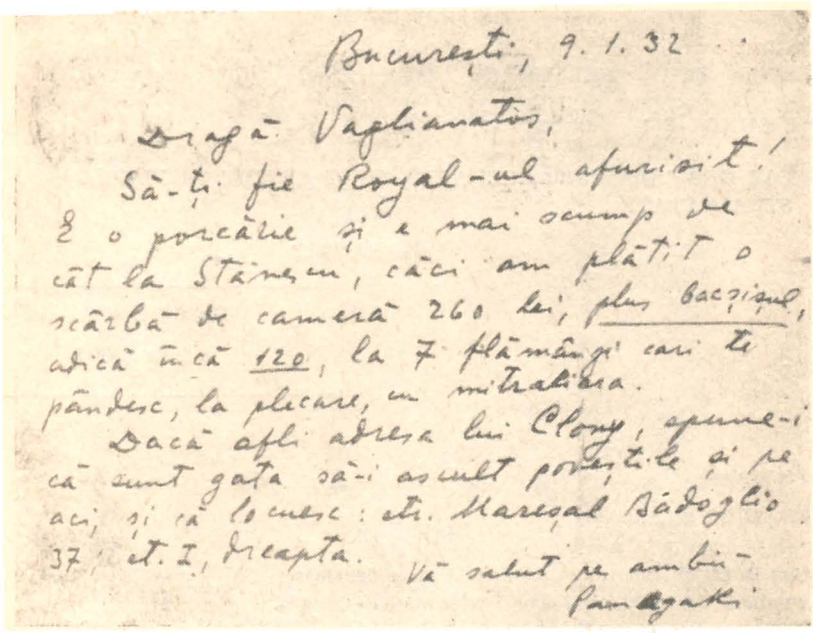
Salutări din Turnul Eiffel

Panait"

D-lui
B./P. Clony
Avocat
Brăila
Roumanie

Carte postală ilustrată
3375 Paris Le Somme et de la Tour Eiffel
Data postei Paris 20[30] 8.VII.1931
Brăila 12 iulie 1931

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



București, 9. I. 32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit! E o porcărie și e mai scump decît la Stănescu, căci am plătit o scîrbă de cameră 260 lei, plus bacșișul, adică încă 120, la 7 flămînzi care te pîndesc, la plecare, cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i că sunt gata să-i ascult poveștile și pe aci, și că locuiesc: str. Mareșal Badoglio 37, et. I, dreapta.

Vă salut pe ambii

Panagaki

„București, 9.1.32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit! E o porcărie și e mai scump decît la Stănescu, căci am plătit o scîrbă de cameră 260 lei, *plus bacșișul*, adică încă *120*, la 7 flămînzi care te pîndesc la plecare cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i că sunt gata să-i ascult poveștile și pe aci, și că locuiesc: str. Mareșal Badoglio 37, et. 1, dreapta.

Vă salut pe ambii
Panagaki"

Carte postală
D-lui Spiro Vaglianatos
la D-l B. P. Clony, directorul
marelui organ „Curierul"
Strada Galați
Brăila
Data postei Brăila 11 ian. 1932

„Colonia, 18.II.

Salutări din ultima etapă în Germania. Mâine trec în Olanda. La revedere, poate, pe curînd.

Panait"

D-lui
B. P. Clony
avocat
Str. Belvedere
Brăila
(Roumänien)

Carte postală ilustrată
Data poștii Köln 18.II.1932
Brăila 21.II.1932

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Amsterdam, 25.II.32

Salutări din oraşul lui Zola al Olandei.

Panait"

D-lui B. P. Clony
Str. Belvedere
Brăila
Roumanie

Carte postală ilustrată

Marker Woningen

Amsterdam data postei 25.II.1932
Brăila 29.II.1932

„Să nu dai cartea la nimeni, că se pierde şi e cu dedicaţie.

Citeşte :
Tulie Radu Teacă
(hors concours !)

Dar toată cartea e bună
Pan !"

Bilet pe hîrtie de bloc-notes fără dată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum am înfiinţat revista

LUCEAFĂRUL
la Budapesta

Dr. SEBASTIAN STANCA

Antecedentele

Fără îndoială că apariţia revistei „Luceafărul" la Budapesta în 1902 şi mişcarea din jurul ei în decursul celor 12 ani de existenţă a fost un eveniment în literatura românească din Transilvania. Reuşita aceasta a făcut adevărată epocă în beletristica românească, contribuind mai mult decît toate discursurile oamenilor politici ardeleni laolaltă la cimentarea conştiinţei noastre naţionale şi la reintegrarea românilor din toate unghiurile între graniţele lor firesti.

Anul 1902 este anul trezirii unui suflu nou naţional-cultural nu numai la tineretul universitar român, ci şi în viaţa publică românească. Chiar şi în America, unde românii întemeiară primele societăţi culturale. În aceeaşi zi se întemeiază astfel în Homestad (Pennsylvania) societatea „Vulturul", iar în Cleveland (Ohio) societatea „Carpatina". În anul următor, 1903, dr. Aurel Vlad intră în parlamentul din Budapesta, ca deputat român ales în circumscripţia Ilia, inaugurînd curentul activist care duce în 1905 în parlamentul maghiar 14 deputaţi români „activişti".

Ecoul mişcării studenţilor români din Budapesta în opinia publică şi importanţa revistei lor a fost remarcată în repetate rînduri de cronicarii literari ai vremii şi de mai tîrziu, nu numai în Transilvania, ci şi peste munţi. S-au făcut pe seama ei felurite aprecieri, unele juste şi reale, altele exagerate, scoţîndu-se în general în evidenţă, pe bună dreptate, meritele celor ce au creat-o şi au săvîrşit o muncă excepţională, punînd mare osteneală pentru trăinicia şi pentru prestigiul ei, cum a fost la început Aurel P. Bănuţ şi Octavian Goga, iar mai apoi Octavian Tăslăuanu.

Asupra înfiinţării revistei, unii scriitori au făcut însă însemnări care nu corespund întru totul realităţii.

Necunoscînd frămîntările juvenile, dar pline de entuziasm, ale unui grup de tineri dornici să dea viaţă acestei reviste, zămislirea ei a fost atribuită adeseori unor persoane în afara acestui grup, fapt care nedreptăţeşte pe aceşti tineri care şi-au dat adeziunea întregului elan pe acest altar, dintre care unii au avut şi o contribuţie preţioasă, care nu se cuvine să fie nesocotită.

Cum subsemnatul am făcut parte din comitetul de zece chiar de la început, cunoscînd deci toate momentele din jurul înfiripării acestei reviste, m-am socotit dator să lămuresc aceste împrejurări şi să le consemnez în toată realitatea lor. Evident, faptul acesta nu are o importanţă deosebită pentru elementele de valoare literară ale revistei, în întregul ei ansamblu. Ea s-a impus

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 645–652, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin scriitorii care au colaborat, prin hărnicia redacţiei din întregul decurs al vieţii ei şi prin concepţiile literare superioare, care au dat viaţă cunoscutului curent din jurul revistei.

Pentru cronicarul istoric au însă importanţă şi împrejurările secundare, care au făcut posibilă zămislirea revistei şi punerea ei pe temelii sigure. Departe de mine gîndul de a face culva vreun crîmpei de încriminare sau vreo obiecţie de preocupări unilaterale. Socot însă că noi, care am dat viaţă revistei, sîntem datori să fixăm pentru cronica vremii faptele în lumina lor reală şi adevărată.

★

În preajma anului 1902 se crease în sînul tineretului român din Transilvania un pronunţat curent de preocupări literare, alimentat şi de revistele de peste munţi, în special de „Semănătorul" profesorului N. Iorga, care pe diferite căi treceau graniţa de la Predeal, fiind aşteptate şi citite cu înfrigurare de acest tineret, concentrat mai ales în jurul celor două universităţi de la Cluj şi de la Budapesta.

Preocupările acestea erau mai pronunţate la Budapesta, unde se găseau pe atunci Octavian Goga, Ion Lupaş, Ion Lapedatu, Ion Agîrbiceanu şi alţi tineri, al căror nume începuse să se remarce în gazetele româneşti din Transilvania.

La Cluj, curentul era mai potolit, fără să se fi evidenţiat mai pronunţat vreun student în astfel de preocupări, în afară de Ion Scurtu, care îşi făcuse de pe atunci un nume bun în publicistica românească. Societatea românească din Cluj era împărţită în două tabere, care se măcinau în lupte sterile pentru prioritate în conducerea destinelor româneşti locale. Tinerii universitari români erau şi ei angajaţi în aceste tabere şi opinia publică sărbătorea mai ales pe „luptătorii naţionali" cum erau Gheorghe Novacovici, Lucian Bolcaş şi alţii, care puseseră o cunună pe mormîntul lui Avram Iancu la Ţebea şi care, pentru motive politice, fuseseră eliminaţi de la Oradea şi veniseră la Cluj. Ion Scurtu a plecat apoi şi el din Cluj la Lipsca.

În Cluj era însă înscris la Facultatea de drept studentul Aurel P. Bănuţ, un suflet ales şi entuziasmat de ideal naţional. Moştenise, ca student în anul al doilea, de la răposatul său bunic dinspre mamă cîteva mii de coroane aur, depuse la banca „Economul" din Cluj. Împins de dorinţa de a face ceva deosebit pentru neamul său cu aceşti bani şi influenţat de accentele literare de peste munţi, l-a ispitit ideea înfiinţării unei reviste literare la Cluj. Se gîndea că dacă cei din ţară pot scoate mai multe reviste, de ce n-ar putea face măcar una pleiada respectabilă a tineretului din Transilvania.

Dar mediul din Cluj nu era prielnic, aceasta şi pentru faptul că autorităţile locale erau refractare faţă de orice mişcare de emancipare românească. Tatonările lui Aurel P. Bănuţ printre tinerii din Cluj, în vederea înfiinţării revistei, au fost întîmpinate cu neîncredere şi uneori chiar cu indiferenţă.

La Budapesta, oraş cu patină internaţională, atît mişcările politice româneşti, al căror cartier general era cafeneaua „Jaegerhorn", cît şi manifestările culturale erau mai îngăduite şi mai puţin supravegheate decît în Cluj. Aci la Budapesta, cu tineri care începuseră să se remarce în opinia publică prin scrisul lor, atmosfera era mai dezgheţată.

Şi atunci, în ianuarie 1902, în pragul semestrului al doilea al anului şcolar, Aurel P. Bănuţ a venit la Facultatea de drept din Budapesta. Gîndul scoaterii revistei, care îl muncea zi şi noapte de mai bine de un an, l-a comunicat mai întîi prietenului nostru Ion Montani, fost mai tîrziu redactor la „Tribuna" şi apoi director la „Românul" din Arad, plănuind împreună realizarea revistei.

Nădejdile i-au sporit şi prin faptul că la 1 martie 1902 tipograful Dimitrie Birăuţiu, dotat de natură cu o minte ageră, cu isteţime deosebită şi cu spirit de iniţiativă îndrăzneţ, şi-a inaugurat în Budapesta, în strada Vörösmarty, nr. 60 a, o tipografie românească proprie, asortată cu tot utilajul modern, editînd mai departe gazeta sa „Poporul român", începută într-o tipografie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

străină la 3 octombrie 1901. Gazeta aceasta se ridicase în decursul unui singur an la un tiraj de 12 000 de exemplare, plasate mai întîi în Banat. Rolul acestei gazete în sprijinirea politicii „activiste", inaugurate de dr. Aurel Vlad, a fost deosebit de important, mai ales că venea din capitala țării.

Zămislirea revistei

Într-una din zilele lui aprilie, Bănuț, adus de Montani la o ședință a societății studențești „Petru Maior", a făcut cunoștință cu studenții societății, după ce zvonul despre intenția sa cu revista se răspîndise deja în sînul acestei studențimi. Nu era însă aci locul potrivit pentru asemenea întreprinderi. Atunci Bănuț a făcut apel la tinerii care începuseră să se îndeletnicească cu scrisul și cu gazetăria, invitîndu-i la o consfătuire în locuința sa din strada Üllői, nr. 21. La sfat ne-am prezentat 13 inși: Alexandru Ciura, Octavian Goga, Ion Lupaș, Octavian Prie, Dionisie Stoica, Sebastian Stanca, toți studenți în litere, Ion Lapedatu, student la Academia superioară comercială, Ion Montani, Vasile E. Moldovan, Gheorghe Zăria și gazda casei, Aurel P. Bănuț, studenți în drept. Dintre cei chemați n-au venit Ion Agîrbiceanu, pentru că era elev la internatul Facultății de teologie romano-catolică și trebuia să evite eventualele inconveniente ce și te-ar fi creat, de asemenea și Octavian Tăslăuanu, secretar la consulatul României din Budapesta, care nu prea avea încredere mare în reușita planurilor noastre.

În cadrul consfătuirii, Octavian Prie și-a declinat intrarea în comitetul de redacție, întrucît, fiind tocmai cu studiile terminate, urma să plece din Budapesta, ceea ce s-a și întîmplat la sfîrșitul lui iunie. Cu umorul și cu optimismul său robust, ne-a încurajat însă acțiunea și în schițele lui publicate mai apoi în „Luceafărul" a stîrnit multă voie bună printre cititorii revistei.

Colegii Leonida Domide, student în medicină, și Cornel Popescu, student în litere, și-au declinat de asemenea onoarea de a fi membri în comitetul de redacție al revistei, sub cuvînt că nu au aptitudini literare deosebite. Atît ei, cît și alții, și-au promis concursul, pe care l-au și dat, în alte forme.

În consfătuirea din 10 mai 1902, dată memorabilă, ținută în locuința subsemnatului din strada Lonyai, nr. 11, ne-am declarat zece inși constituiți în comitet de redacție, alegînd ca președinte și redactor șef pe Alexandru Ciura, pe care l-am și rugat apoi să chibzuiască numele cu care să botezăm revista. Iar Bănuț, care primise tocmai atunci o bursă de 300 de coroane aur din fundația Chirileană de la Blaj, cu admoniția că, „deși n-a colocvat", totuși direcțiunea fundației îi înmînează bursa avînd în vedere că a fost elev distins al liceului din Blaj și că „va colocva ulterior", ne-a pus la dispoziție acești bani cu adaosul: „Dacă eu personal n-am meritat acești bani, îi dau nației care îi merită și cred primul fond al revistei. Dar din dar se face rai". Bănuț a fost numit apoi editor și redactor responsabil al revistei, încredințat să elaboreze pînă a doua zi un proiect de contract de întovărășire.

La 11 mai, adunați în același loc, Al. Ciura ne-a prezentat o listă de 25 de denumiri, dintre care în unanimitate ne-am pronunțat toți pentru „Luceafărul", iar Bănuț ne-a prezentat contractul pe care l-am semnat cu toții imediat.

Însuflețiți de cele mai calde speranțe, am luat cu toții angajamentul să facem cuvenita propagandă, adresîndu-ne personalităților marcante din viața publică românească și în special prietenelor noastre de acasă, convinși că ele ne vor face cele mai bune servicii, ceea ce s-a și adeverit.

În seara acelei zile am sărbătorit apoi în deplină armonie botezul tradițional al revistei într-un restaurat de pe malul Dunării.

Apelul redactat de Al. Ciura a și plecat în zilele următoare, însoțit de scrisorile noastre particulare, către cunoștințele fiecărula. Apelul spunea, printre altele, că „este firească apariția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestei reviste, cauzată de o lipsă în adevăr simţită. Credem a umplea un gol de toţi simţit, căci pînă acum tinerimea română a fost lipsită de o revistă, în jurul căreia să se grupeze toate elementele tinere, care colaborează răzleţ în ziarele noastre cotidiane şi în cele două reviste literare româneşti, ce le avem în patrie. Nu mai amintim nimic despre simţul de asociere pe toate terenele şi despre faptul că tinerimea tuturor naţiunilor culte îşi are organul său literar. Scopul nostru este : gruparea puterilor tinere literare şi darea unui impuls pentru o înaintare mai spornică a literaturii româneşti".

Intenţiile noastre au fost întîmpinate cu multă căldură şi chiar cu entuziasm pe toate meleagurile Transilvaniei şi chiar şi dincolo de munţi.

Am primit îndată încurajări din toate părţile. La 19 iunie Alex. Mocioni din Birchiş scria lui Ion Lapedatu : „Am primit înştiinţarea d-tale că Dvoastre — cîţiva profesori tineri şi studenţi universitari voiţi a reda o foaie beletristică şi cereţi şi de la mine un cuvînt asupra întreprinderii domniilor voastre. Ei bine, cuvîntul acesta nu poate fi decît un cuvînt de felicitare şi de încurajare. Fie « Luceafărul » pentru tinerimea noastră steaua anume, a muncii rodnice pe terenul literar şi fructele ei un seceriş bogat".

Deosebit de încurajatoare ne-a fost scrisoarea profesorului Nicolae Iorga, care ne scria :

„La dvoastră preocupaţiile estetice nu trebuie să joace rolul de căpetenie şi nu sunteţi în aşa împrejurări, încît să vă puteţi consacra artei pure. Sunteţi în luptă şi trebuie să luptaţi. Mai mult decît noi, trebuie să vă îndreptaţi toate puterile pentru a vă cunoaşte cît mai bine şi a întări astfel conştiinţa naţională cît mai bine. Şi nouă ne-ar plăcea să ne spuneţi mai mult despre dvoastră. Puţini vă cunosc aici mai binişor, bine de tot nu vă cunoaşte nimeni. Asupra românimei înstrăinată prin altă viaţă de stat vorbiţi-ne. Tipăriţi poezii populare, poveşti, amintiri. Nu imitaţi, fiindcă nu aduce nici un folos, nu vă lăsaţi ispitiţi de lucrurile ce aţi cetit la alţii. *Scrieţi de la dvoastră din ţară şi din sufletul românesc de acolo*".

Îndemnurile profesorului Iorga concordau perfect cu gîndurile şi cu intenţiile noastre.

În acelaşi sens ne-a scris o scrisoare deosebit de elogioasă bătrînului Iosif Vulcan de la Oradea, la 11 iulie 1902, după apariţia numărului prim al revistei.

Răspunsurile veneau zilnic cu încurajări, promisiuni de ajutor efectiv şi de colaborări. Astfel, s-au alăturat îndată la acţiunea noastră dr. E. Dălanu din Blaj, Elena din Ardeal, tot din Blaj, Aurel Ciato (Cluj), Octavian Prie (Săcădate), Iosif Şchiopul (Reghin), Emil Sabo (Blaj), Alexandru Aciu (Arad), Maria Cioban (Arad), Ion Pop-Reteganul (Reteag), dr. Victor Bontescu (Haţeg), Candin David (Abrud), Traian Mihai (Orăştie), Gavril Todica (Vlădeni), Ilarie Chendi, L. Rus (Bucureşti), Constantin Stoenescu (Craiova), V. Pârvan, Sextil Puşcariu şi mulţi alţii.

Pentru coperta revistei şi alte desene şi-a oferit serviciile Florian A. Mureşianu, absolvent al Şcolii de bele-arte din Budapesta.

Ne-au dat un preţios concurs la achiziţionarea de abonamente şi prietenele de acasă. Iată, de exemplu, ce scrie d-şoara Aurelia Radu din Uioara : „Mă simt deosebit de măgulită că comitetul « Luceafărului » mă onorează cu încrederea şi îmi permite să împlinesc şi eu o faptă nobilă. Îmi ţin de sfîntă datorinţă să ajut şi eu, cum pot, neamului românesc, căruia îi sunt cu trup şi suflet devotată". De asemenea, dşoara Agata Ardelean din Deva : „Scrisoarea trimisă e foarte măgulitoare nu numai pentru mine, ci în general pentru toate tovarăşele mele, ca dovadă că nu dispreţuiţi nici modestul nostru sprijin, pe care îl dăm şi noi cu tot sufletul şi dragul". Tot aşa dşoara Dogee din Lipova, Valeria Sinca din Batiz, Pop din Haţeg, dşoarele Cosma şi Moga din Sibiu şi multe altele, trimiţîndu-ne fiecare cîte 10—15 abonamente.

La sfîrşitul lui mai 1902, colegul Aurel P. Bănuţ face o învoială cu tipografia lui D. Bîrăuţiu pentru tipărirea revistei, depunînd ca avans cele 300 de coroane. Iar şef-redactorul Al. Ciura adună materialul, dîndu-l la cules.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La 1 iulie 1902 apare nr. 1 al revistei.

În acest timp, încheindu-se semestrul la Universitate, ne-am risipit cu toţii, întorcîndu-ne acasă. Rămînînd singur toată vara în Budapesta, Aurel P. Bănuţ s-a îngrijit mai departe de apariţia regulată a revistei.

Pînă în 15 septembrie, cînd ne-am întors la Budapesta pentru continuarea studiilor, apăruseră sub îngrijirea lui Bănuţ 6 numere, în condiţii excelente. Revista fusese primită cu un adevărat entuziasm de opinia publică românească de pretutindeni.

A. Ciura nu s-a mai întors, fiindcă terminase studiile la Universitate şi fusese numit împreună cu Octavian Prie profesor la Blaj, figurînd însă mai departe cu numele ca şef-redactor. Revista a rămas însă întreagă în grija lui Aurel P. Bănuţ. De asemenea, nu s-a mai întors nici Vasile Moldovan, care s-a mutat între timp la Cluj.

După revenirea noastră la Budapesta a crescut şi entuziasmul nostru pentru revistă. Ne întruneam în fiecare săptămînă, discutînd şi făurind planuri pentru viitor.

Acţiunea lui Oct. Tăslăuanu:

La una din şedinţele din luna noiembrie, Goga l-a adus pe Octavian Tăslăuanu, care între timp începuse să-şi schimbe atitudinea faţă de revistă. În şedinţa a doua, Tăslăuanu a venit cu propuneri noi, preconizînd ideea să dăm revistei alt caracter, similar preocupărilor literare din ţară, pentru ca să fie accesibilă şi cercurilor de dincolo de munţi. Noi ne menţineam pe punctul de vedere al sfaturilor ce ni le dăduse Nicolae Iorga, adică cel formulat de dînsul aşa de clar „Scrieţi de la dvoastră din ţară şi din sufletul românesc de acolo".

Propunerile lui Tăslăuanu au fost întîmpinate cu rezerve în sînul membrilor comitetului, mai ales pentru faptul că Tăslăuanu, impulsiv din fire, ne sfida cu înţepături ironice, cu cuvinte jignitoare, calificînd pe unii cu epitete de inculţi, reduşi şi proşti.

Au urmat discuţii lungi şi adeseori vehemente, care au dus la certuri şi în cele din urmă la un grav conflict între noi. Într-o seară din săptămîna premergătoare Crăciunului, într-un restaurant de pe malul Dunării, o ceartă vehementă ne-a despărţit în două tabere.

Este locul să lămurim acum aci — sine ira et studio — acţiunea lui Octavian Tăslăuanu. La început a considerat toată acţiunea noastră o întreprindere juvenilă, fără sorţi de izbîndă. Venit de peste munţi, din alt mediu literar şi politic, mişcarea noastră îi părea naivă şi osîndită de la început să moară.

Văzînd însă succesul deosebit al revistei, şi-a schimbat în curînd opinia. A socotit că este cazul să se apropie şi el de revistă, mai întîi ca să facă legătura cu scriitorii din ţară şi în al doilea rînd ca să-şi sporească prestigiul în faţa guvernului din Bucureşti, pe care îl servea la Budapesta.

Păcat că s-a stins din viaţă, căci altfel ne-ar fi confirmat acum faptul acesta, pe care ni l-a mărturisit mai tîrziu, după ce se refăcuse prietenia dintre noi. Dacă făcea această mărturisire de la început, altfel ar fi fost întrarea lui la „Luceafărul" şi s-ar fi evitat multele frămîntări şi iritaţii inutile şi de o parte şi de alta. Dar Tăslăuanu socotise că e mai bine să intre la revistă pe poarta din dos şi să ajungă diriguitorul ei după concepţiile lui literare din Bucureşti, care nu cadrau deocamdată cu ale noastre. A fost o lipsă de tact care în primii ani ai revistei i-a făcut şi lui şi revistei multe zile negre.

Remarcînd talentul lui Goga, Tăslăuanu s-a alipit cu multă insistenţă de dînsul, cucerindu-l pentru gîndurile sale. Astfel, la 1 ianuarie 1903 a fost introdus de Goga în comitetul revistei, care s-a declarat de acord să-l primească. Chestiunea s-ar fi încheiat aci, dacă Tăslăuanu ar fi încetat cu ironiile şi cu diminuările colegilor. Faptul acesta ne-a supărat pe toţi, mai ales pe Aurel P. Bănuţ, care îşi plasase în revistă nu numai o moştenire financiară, ci şi întregul său suflet tineresc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alimentat şi de văpaia ambiţiilor noastre, conflictul a avut drept rezultat că după vacanţa de Crăciun, în baza art. 4 din contract, care spunea că „atît membrii fondatori, cît şi editorii vor figura ca atari, pînă cînd de bună voie îşi vor da abzicerea din drepturile şi datorinţele ce au", şi-au dat demisia din comitet Aurel P. Bănuţ, Dionisie Stoica, Gheorghe Zăria şi subsemnatul. Al. Ciura din Blaj a renunţat tot atunci la calitatea sa de redactor şef, iar Ion Montani a plecat din Budapesta. Tot atunci Aurel P. Bănuţ a renunţat şi la calitatea lui de redactor responsabil. Şi-a menţinut numai atribuţia de editor faţă de tipografia care tipărea revista, întrucît avea plasat un capital considerabil în editarea revistei. Pe de altă parte, tipografia ar fi ezitat să mai tipărească revista fără garanţia lui A. P. Bănuţ.

Mai rămăseseră în jurul revistei Octavian Goga, Ion Lupaş şi Ion Lapedatu, în speranţa că armonia se va reface.

Antagonismul s-a menţinut însă şi s-a agravat prin faptul că revista avea obligaţii financiare faţă de tipografia lui D. Birăuţiu şi, după ce Tăslăuanu îl jignise şi pe Birăuţiu, acesta, supărat, a pretins achitarea datoriei.

Atunci Tăslăuanu, care se erija în conducător al revistei, a denunţat tipărirea revistei şi a dus-o în tipografia maghiară „Franklin", singura tipografie străină din Budapesta care avea literă românească. Iar redacţia s-a mutat în locuinţa lui Tăslăuanu în strada Zöldfi, nr. 11. Numărul revistei de la 15 aprilie 1903 apare deci în această tipografie, în condiţii mult inferioare numerelor anterioare. Tipografia „Franklin" a acceptat să tipărească „Luceafărul", însă numai cu plata anticipată. Pentru întîiul număr, tipărit acolo, şi-au scuturat bieţii tineri români buzunarele, spre a constitui avansul cerut de tipografie. Ceea ce s-a putut aduna n-a fost însă de ajuns. Şi atunci unii dintre cei cu haine mai multe şi mai bune — între ei şi Octavian Goga — şi-au amanetat o parte din ele la o casă de amanet, iar cu banii împrumutaţi s-a putut întregi suma pretinsă de tipografie. Astfel a putut să apară numărul din „Luceafărul" tipărit la această întreprindere străină.

Dar grija numărului ce avea să urmeze frămînta fără încetare, iar primăvara cu căldurile ce începuseră şi sărbătorile ce se apropiau îşi cereau hainele amanetate. În asemenea împrejurări, văzînd că orice alte încercări de a ieşi din impas sînt imposibile, la propunerea lui Goga şi Lupaş, Ion Lapedatu, intim al familiei Mocioni din Birchiş, s-a adresat regretatului Al. Mocioni, arătîndu-i greutăţile prin care trece revista şi cerîndu-i un ajutor. Mocioni, ca întotdeauna, a răspuns imediat, trimiţînd la redacţie o sumă de bani, din care s-a putut face faţă tuturor greutăţilor. Era chiar în ajunul sărbătorilor de primăvară. A doua zi, la capela din casele Fundaţiei Gojdu, colegii au apărut cu feţele înveselite şi mulţumite şi cu hainele scoase de la casa de amanet. După biserică au sărbătorit cu multă voie bună reconvalescenţa „Luceafărului".

Primind darul, lui Al. Mocioni i s-a trimis următoarea scrisoare de mulţumiri:

„Ilustritatea Voastră,

În numele Comitetului de redacţie al revistei «Luceafărul», venim a vă ruga să primiţi asigurarea sentimentelor de înaltă veneraţiune şi recunoştinţă ce Vă datoreşte acel grup de tineri ce au înfiinţat menţionatul organ de publicitate, a căror rugăminte a fost primită cu atîta căldură din partea Ilustrităţii Voastre.

Vom păstra în viitor aducerea aminte a bunăvoinţei ce Ilustritatea Voastră aţi manifestat faţă de noi şi ne va servi drept călăuz al ţintei noastre, dragostea cu care Ilustritatea Voastră îmbrăţişaţi toate întreprinderile folositoare neamului nostru.

Budapesta, 30 mai 1903

Cu distinsă stimă
Ion Lapedatu, Octavian Goga, Ioan Lupaş.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Renaşterea revistei

Frămîntările noastre interne s-au localizat însă numai între noi, pentru că ne-am dat seama că, divulgîndu-le, vom face cel mai rău serviciu revistei, rămînînd asupra noastră a tuturora, o umbră, care ar fi făcut o impresie rea în opinia publică românească.

Dezmembrarea redacţiei a fost semnalată din partea lui Oct. Tăslăuanu, noul ei director, aducînd elogii în special lui Aurel P. Bănuţ, „căruia îi revine meritul de iniţiator al revistei «Luceafărul», rizic atît de lăudabil, care ar putea servi de pildă bună tuturor oamenilor cărora nu le cădea greu a-şi aduce aminte că au o inimă românească şi generoasă".

A. P. Bănuţ a rămas, de altfel, toată viaţa un idealist. În 1908—1914 a activat în Ardeal şi Banat ca întîiul director artistic al Societăţii pentru fond de teatru român. Trecînd munţii în 1916, s-a înrolat în armata română, luptînd ca ostaş pînă la sfîrşitul campaniei româneşti. În cursul armistiţiului a fost numit de colonelul I. Manolescu director al companiei artistice a corpului de armată, adunînd în această calitate 100 000 de lei pentru „Casele naţionale". În 1931, în calitate de prefect al judeţului Someş, a înfiinţat prima şcoală ţărănească.

Lumea românească n-a cunoscut nici mai tîrziu fricţiunile dintre noi. Totuşi plecarea noastră din redacţie şi risipirea unora în provincie, la alte rosturi de viaţă, precum şi schimbarea tipografiei, în care execuţia tehnică era inferioară celei de mai înainte, a trezit în opinia publică bănuieli, astfel încît abonamentele au început să scadă, datoriile să crească, ameninţînd existenţa însăşi a revistei.

În situaţia aceasta, ne-am dat seama că suprimarea revistei ar însemna o ruşine pentru cei ce o întemeiaseră. Astfel, la stăruinţele lui Ion Lapedatu şi Ion Lupaş, ne-am întrunit cei ce mai rămăseserăm în Budapesta, la sfîrşitul lui iunie 1903, în locuinţa lui D. Birăuţiu şi am încheiat o pace frăţească şi onorabilă. Dar cei plecaţi nu s-au mai întors, iar o dată cu sfîrşitul anului şcolar 1902/1903 a plecat şi Ion Lapedatu, în jurul revistei rămînînd doar Octavian Goga, Ion Lupaş şi Oct. Tăslăuanu.

În seara împăcării, D. Birăuţiu a preluat din nou revista în editura sa. Pe copertă a fost anunţat iarăşi ca şef-redactor Alex. Ciura de la Blaj, iar ca redactor responsabil Oct. Goga. Ciura şi-a declinat însă această onoare, neputînd lua parte activă la viaţa revistei, fiind profesor în Blaj.

După o criză grea de două luni, revista începe să reînvie şi execuţia tehnică revine iarăşi la starea ireproşabilă de mai înainte.

Cu 1 ianuarie 1904, Oct. Tăslăuanu semnează revista ca proprietar şi editor, iar Oct. Goga ca redactor responsabil. Se tipăreşte însă în continuare în tipografia lui Birăuţiu.

La sfîrşitul anului şcolar 1903/1904 pleacă din Budapesta şi Goga şi Lupaş. De aici înainte rămîne singur Tăslăuanu şi proprietar şi editor şi redactor al revistei, pînă în 1906 cînd, fiind chemat secretar al „Astrei" la Sibiu, duce şi revista cu dînsul acolo.

După actul împăcării au dispărut disensiunile dintre noi, şi vechea prietenie s-a restabilit, astfel că anii următori ne-au apropiat tot mai mult unii de alţii şi în viaţa publică am mers în nenumărate rînduri alături, cu aceleaşi preocupări şi în colaborări fără rezervă.

La Sibiu

La 1 ianuarie 1907 „Luceafărul" apare la Sibiu, unde a trăit zile senine şi frumoase pînă la izbucnirea războiului, în 1914, cînd Oct. Tăslăuanu trece munţii şi revista îşi încheie apariţia.

După război apare în răstimpuri un an şi jumătate în Bucureşti, înjghebînd în jurul ei un cenaclu literar cu V. Pârvan, Gala Galaction, N. Crainic, Oct. Tăslăuanu şi alţii.

Nu mai este cazul ca acum, după atîţia ani, să se facă aprecieri asupra faptului dacă a fost bine sau nu că revista a pornit de la 1903 pe alt drum decît cel preconizat la zămislirea ei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A fost probabil nevoie să treacă şi ea prin convulsiunile interne, inerente în acea vreme tuturor iniţiativelor similare, cum a fost cazul şi cu „Tribuna" şi cu „Românul" de la Arad.

Fapt incontestabil este însă că Oct. Tăslăuanu,de a cărui prietenie nu ne-au despărţit adversităţile de cîteva clipe, are un mare merit pentru viaţa ulterioară a „Luceafărului". Trebuie remarcat cu justă apreciere că dînsul a ridicat revista la un nivel literar şi artistic deosebit, făcînd din ea în scurtă vreme cea mai bună, cea mai frumoasă şi mai bine scrisă revistă literară din Ardeal, superioară chiar unora din ţară. Ea a făcut adevărată epocă în beletristica românească, creînd un curent nou în literatura noastră din Transilvania şi care cu drept cuvînt rămîne în istoria literaturii cu numele de „curentul «Luceafărului»".

Ecourile revistei s-au şi resimţit chiar de la început. Sub influenţa ei s-a reorganizat, strîngîndu-şi rîndurile, în 1903 şi 1904 studenţimea română din Cluj şi tot „Luceafărul" a refăcut viaţa culturală a studenţimii din Budapesta, cu manifestările ei artistice, nu numai în capitală, ci şi cu deplasările ei răsunătoare în provincie. Astfel, excursiile corului studenţimii din Budapesta la Ghioroc, la Sînnicolaul Mare, Nădlac şi Lugoj, cu concerte şi conferinţe şi cu nelipsitele petreceri obişnuite în Ardeal, au fost adevărate zile de sărbătoare şi pentru unii şi pentru alţii. Şi s-au făcut în atmosfera entuziastă de la început, care cucerise toată lumea românească. Finanţarea acestor deplasări a fost susţinută de D. Birăuţiu. Revista le-a înregistrat pe toate acestea la timpul lor.

Însemnările acestea nu au alt scop decît să fixeze actul de naştere şi de botez, precum şi să fie un fel de „curriculum vitae", cu date cronologice, al revistei „Luceafărul", de la 1902 pînă la 1914, pentru istoricul literar al culturii noastre naţionale din Transilvania şi pentru corectarea unor mici erori din volumul lui Tăslăuanu „*Amintiri de la „Luceafărul"*", care nu corespund pe de-a întregul realităţii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA PAŞOPTISTĂ GERMANĂ A LUI AUGUST TREBONIU LAURIAN

Dr. HEINZ STĂNESCU

După evenimentele din martie 1848 de la Pesta, „guvernul principatului Transilvaniei a rămas neclintit în apărarea vechii orînduiri" („Istoria României", IV, 1964, p. 117), străduindu-se între altele, să împiedice în măsura posibilului pătrunderea în țară a manifestelor și poeziilor revoluționare, tipărite în străinătate, și străduindu-se să tergiverseze dispozițiile privitoare la desființarea cenzurii — după cum rezultă din cunoscuta parodie a lui Johann Friederich Geltch (1815—1851), intitulată *Der scheintote Zensor im Sachsengau eine nadowessische Lebensklage* („Transilvania, Beiblatt zum Siebenbürger Boten", Hermannstadt-Sibiu, nr. 33, 24 aprilie 1848). Dar curînd situația se schimbă și Transilvania fu inundată, ca și restul imperiului habsburgic, de manifeste și poezii revoluționare, mai întîi importate și mai apoi scrise și tipărite în țară.

Studiind cele trei culegeri de manuscrise și tipărituri de epocă în limba germană, păstrate la „Biblioteca Centrală Universitară Cluj" : colecția APOR, la „Arhivele Statului Sibiu" și în „Arhiva Honterus a Bisericii Negre Brașov" : culegerea de copii și documente TRAUSCH, se poate stabili că în cea de-a doua jumătate a lunii aprilie 1848 domină materiale importate, ca de exemplu *Metternich und die Konstitution* de poetul republican austriac Hermann Rollett (1819—1904) și *Wiener Volkslied am 15. März 1848 — für die Serenade des Wiener Männergesangvereins bestimmt* de Benno Phisemar.

De la începutul lunii mai 1848 însă, de cea mai mare răspîndire se bucură scrisori deschise, manifeste și poezii de limbă germană, scrise în țară și ocupîndu-se cu precădere de problemachele a epocii și anume cea a așa-zisei „uniri cu Ungaria". Dintre aceste poezii ocazionale, tipărite pe foi volante la Sibiu, pot fi amintite aci *Festgruß am 4. Mai 1848*, semnată „Nationalgardist", *Bei der Kaiserfahne — 4. Mai 1848* de Johann Michaelis (1813 — 1877), *Patriotische Worte, gesprochen am Abende des 6. Mai 1848 vor dem evangelischen Gymnasialgebäude in Hermannstadt* de J. Fr. Geltch precum și anonimele *Feier des 18. Mai 1848 in Hermannstadt* și *Vor der Union — Mai 1848*. Dintre aceste „manifeste versificate", tipărite la Sibiu, ne-a solicitat atenția în special *Emanzipation, landläpliche Repräsentation, eigenes Wohngebiet unsern walachischen Mitbrüdern — und nicht blindlings: Union!* (Emancipare, reprezentare în dietă, teritoriu/autonom/ propriu, pentru frații noștri români — și nu orbește : Uniunea/cu Ungaria/ !) de „Dr. Justus Trebonianus". Această poezie-manifest diferită de celelalte producții de epocă în limbă germană, ce se concentrează asupra problemelor specifice mediului săsesc, este relativ

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 653-655, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lungă — umplînd cinci pagini — şi este scrisă în tonul patetic al poeziei paşoptiste şi al artei poetice dominante după martie 1848 şi datează, ţinînd seama că este legată în convolutul clujean între poeziile referitoare la evenimentele din 4—6 şi cele din 18 mai din prima jumătate a lunii mai 1848.

Autorul se foloseşte iniţial de ficţiunea că ar fi sas pentru a-şi mărturisi adversitatea faţă de „uniunea cu Ungaria" :

„...Ein Sachse kündet Dir mit Wehmutston :
Kein Segen ruht auf solcher Union !..."

Pe parcurs, poetul renunţă însă la ocolişuri şi vorbeşte nemijlocit în numele românilor, care cer egalitatea în drepturi pe „pămîntul crăiesc" drept primă condiţie pentru o alianţă cu saşii în lupta contra şovinismului unguresc. Poetul asemuieşte situaţia naţiunii române în Transilvania cu cea a sclavului de galeră :

„...Noch bist Du sklavisch an die Ruderbank
Des großen Staatenschiffes angekettet !
Noch hast Du Deinen Geist, so bleich und krank,
Ins Sonnenmeer der Freiheit nicht gerettet !
Drum liegt im Modewort Union
Für Deinen Stamm nur Schmach, nur bittrer Hohn !..."

cea mai evidentă dovadă a acestei stări de nesuportat fiind lipsa unei reprezentări naţionale în dietă :

„...Noch leuchtet Dir in diesem Landtag
Ein volksvertretend Auge nicht entgegen,
Noch schleppst Du feigen Druckes Fessel nach,
Noch kannst als Landstand Du Dich nicht bewegen !..."

Alături de titlul poeziei, care are un caracter evident programatic, cele de mai sus exprimă cu destulă precizie punctul de vedere al consfătuirii reprezentanţilor burgheziei şi ţărănimii româneşti, adunaţi la Sibiu în 8 mai 1848. Aceştia — între care A. Papiu-Ilarian enumeră pe Timotei Cipariu, Ioan Buteanu, Constantin Roman şi August Treboniu Laurian (*Istoria românilor din Dacia superioară*, tom II, Viena 1852, p. 189) — au aprobat atunci un proiect de rezoluţie, formulat de Simion Bărnuţiu şi constînd în esenţă din proclamarea naţiunii române ca cea de a patra stare transilvăneană, şi dintr-un protest împotriva „unlunii cu Ungaria".

Poezia enunţă într-o serie de versuri un plan anume de acţiune comună a românilor cu saşii :

„...Faßt drum der Selbsterhaltung Machtgebot :
Schart mit den Sachsen freundlich Euch zusammen !
Jetzt gilt uns beiden Leben oder Tod !
Laßt Euch nicht listig ohne Euch verdammen,
Stimmt kühn ihn an — des Wortes Donnerton :
Der Wlache will Emanzipation !..."

pentru a arăta apoi că singura „uniune" acceptabilă este cea întru umanism, întru înfrăţirea dintre popoare, întru progres şi renunţare la orice încercare de a deznaţionaliza pe alţii :

„O göttlich schönes Wort, o Union,
Wie sie der wahre Humanismus predigt,
Die auch den unscheinbarsten Erdensohn
Der höchsten Menschnerechte nicht entledigt..
..Des Herren Erde ist so weit und groß,
Sie will der Kinder keines je verschlingen —
Der Fortschritt ist der Völker goldnes Los,
Sein Licht muß bis zur tiefsten Schichte dringen !
Und dieser engelmilde Sphärenton,
Er sei der Grundlaut der Union!"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca autor al acestei poezii-manifest se impune fără îndoială acea personalitate al cărei nume este sugerat de însuşi pseudonimul utilizat. După cum a semnalat-o încă din 1933 prof. dr. docent Carl Göllner în studiul său : „Un articol scris de A. Tr. Laurian în limba germană", August Treboniu Laurian (1810—1881), care şi-a dovedit cunoaşterea tuturor nuanţelor limbii germane prin traducerea încă din 1847 a dificilului manual de filozofie al lui W. Krug, se exprima nemţeşte tot atît de curgător ca şi în româneşte. În plus, întreaga literatură paşoptistă de limbă germană de pretutindeni — inclusiv ţările române — nu cunoaşte nici un text, fie el în proză sau versificat, pentru care se fi utilizat pseudonimul Justus Trebonianus sau ceva similar. Poezia a fost tipărită la Sibiu, după cum am arătat, după 6 şi înainte de 18 mai 1848; A.Tr. Laurian a fost aci la 8 mai, iar la Blaj nu mai devreme de 12 mai, întrucît — după cum se ştie („Istoria Românilor", IV, p. 132—133) — primii sosiţi au fost prezenţi cu cel mult trei zile înainte de deschiderea Adunării naţionale în 15 mai 1848. Dar argumentul-cheie este cel dat de textul însuşi ; nu se cunoaşte decît o singură altă poezie de limba germană din această epocă, în care românii sînt pomeniţi — dar în cel de-al treilea sonet din 1842 al lui Max Moltke (1819—1894) din „Deutsche Sprichwörter, deutsche Sprachwärter" (Schutz — und Trutzlieder für die Siebenbürger Deutschen und das Deutschtum in Österreich, gedichtet in der Zeit von 1842 bis 1882, Leipzig. 1882, p. 19) menţiunea e fugară, iar referirea se face din perspectiva saşilor.

„....Uns opfre weder Ungar, noch Walache,
Die von Natur ihm teure Muttersprache,
Das dünket' uns, das Völkerrecht verletzen..."

dar numai în „Emanzipation..." ei sînt în centrul atenţiei autorului, care — evident — e român, preocupat de obţinerea egalităţii în drepturi a conaţionalilor săi.

Această poezie-manifest nu trebuie judecată în abstracto, ci privită în contextul epocii paşoptiste, cu patetismul ei, cu trecerea continuă de pe planul autonomiei estetice pe cel al utilităţii imediate. Din punctul de vedere al calităţii versurilor, nu este sub nivelul majorităţii poeziilor pe care Johann Friedrich Geltch le-a înmănunchiat în cele două volume ale antologiei sale *Liederbuch der Siebenbürger Deutschen* (Sibiu, 1847; 1851). Versurile lui A. Tr. Laurian rămîn în istoria literaturii ca un document al convieţuirii şi colaborării poporului român cu naţionalităţile conlocuitoare şi ca argument împotriva celor ce susţin că scrisurile de diferite limbi în ţările române s-ar fi dezvoltat în izolare unul de altul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

H. TIKTIN — traducător al lui Eminescu

I. RIZESCU

Printre lingviștii care au adus o contribuție importantă — spre sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru — la dezvoltarea lingvisticii românești a fost Hariton Tiktin. E suficient să amintim monumentalul *Dicționar român-german*, la care a lucrat 40 de ani, și *Gramatica română*, pentru a releva numai o parte din operele sale de valoare.

În activitatea lui Tiktin există unele aspecte mai puțin cunoscute, legate de munca didactică dusă la Universitatea din Berlin, după plecarea din țară. În capitala Germaniei, el a ținut, între anii 1905—1924, cursuri atît de istoria limbii cît și de istoria literaturii și a culturii poporului român[1].

Din bogata corespondență rămasă de la Tiktin[2], reiese că autorul *Dicționarului român-german*, după stabilirea la Berlin, a întreținut legături strînse nu numai cu lingviști[3], filologi, istorici, ci și cu scriitori români, fiind la curent cu tot ce apărea pe frontul culturii noastre.

Pe lîngă cursurile universitare, H. Tiktin a ținut și unele conferințe de popularizare a operelor literare românești[4]. Din păcate, se cunoaște încă prea puțin despre aceste conferințe. În urma cercetărilor întreprinse, am reușit să găsim următorul anunț: *Sitzung der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen. Dienstag den 25 febr. (1908), abends 7, Leipzigerstr. 33 Herr Tiktin*; *Rumanische Novellisten (Schluss)*.

În același scop, de popularizare a literaturii române peste hotare, ilustrul lingvist a făcut și unele traduceri, despre care de asemenea avem puține date. Se cunoaște, de exemplu, că în

---

[1] Într-o însemnare din arhiva Universității berlineze se pot citi următoarele cu privire la cursurile predate: Sommersem. 1920, Phil. Fakultät: 1) Rumänische Literatur. 2) Einführung in die rum. Sprache. Sommersem. 1922, Phil. Fakultät. 1) Literatur und Geistesleben der Rumänen in der ersten Hälfte des 19. Jahrunderts. 2) Einführung in die rumänische Sprache. 3) Rumänische Übungen für Vorgeschrittene.

[2] Azi la Biblioteca Academiei.

[3] Vezi și Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, Editura tineretului, București, 1967, p. 31, 35.

[4] Pe drept cuvînt, spunea C. Rădulescu-Motru în ședința solemnă a Academiei din 24 martie 1936 (la 11 zile după moartea lingvistului): „Academia Română va păstra membrului său onorar H. Tiktin o amintire respectuoasă, așa cum se cuvine pentru un cititor al culturii românești („Analele Academiei Române", t. LVI, 1935—1936).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 657—662, BUCUREȘTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revista „Aus fremden Zungen" (1 martie 1909) din Berlin, H. Tiktin a publicat traducerea narațiunii lui Ion Creangă, *Povestea unui om leneș*, sub titlul *Märchen von einem Faulpelz*[5].

În arhiva rămasă de la Tiktin, am găsit un manuscris care cuprinde traducerea în germană, rămasă probabil nepublicată, a sonetului *Veneția* de Mihai Eminescu. Cu marele poet, Tiktin a întreținut legături strînse de prietenie, în tot timpul cît ei se găseau la Iași[6].

Iată traducerea în germană a poeziei *Veneția*, traducere care prezintă o importanță mai mult decît documentară :

VENEDIG

Sonet von M. Eminescu

Erstorben ist Venedigs blühend Leben
Mit Sang und Tanz und lichterfüllten Sälen ;
Nur bleiches Mondlicht sieht in den Kanälen
Um alter Tor'und Treppen Pracht man weben,

Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen
Sein ewig, junges Haupt verzweifelt heben ;
Die Braut, die todesstare zu beleben
Stürmt ans Gemäuer er mit mächt'gen Wellen.

Und Kirchoffsstille herrschet in der Runde
Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen,
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde.

Mir ist's, als riefe sein gemessnes Schlagen
Dem Meergot zu die we(h)mustvolle Kunde :
„Die Toten stehn nicht auf, du musst es tragen !"

Se știe că sonetul eminescian a avut ca „model" o poezie a poetului austriac de origine italiană G. Cerri, scrisă în 1850, și publicată 14 ani mai tîrziu la Viena, în volumul *Aus einsamer Stube*. Izvorul poeziei lui Eminescu a fost identificat de I. Grămadă, care a și publicat poezia lui Cerri în studiul *Mihail Eminescu* (*Contribuții la studiul vieții și operei sale*), Heidelberg, 1914, p. 34—37. Dar chiar Eminescu însemna în una din variantele sonetului numele poetului austriac, iar G. Ibrăileanu, în sumarul ediției sale, nota în dreptul titlului *S-a stins viața* „după Cerri".

Nu avem intenția să facem o analiză comparativă între sonetul eminescian și poezia lui Cerri. În legătură cu aceasta, istoricii literari și-au spus cuvîntul[7]. Perpessicius notează în ediția

[5] Iată partea finală a celor două texte :

Mai poftească de-acum și alți leneși în satul acela dacă le dă mîna și-i ține cureaua.
Ș-am încălecat pe-o șea și v-am spus povestea așa.
(Ion Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*, E. P. L., 1969, p. 294).

Nun mögen auch andere Faulpelze in jenes Dorf ziehen, wenn es ihnen beliebt und sie den Mut dazu haben.
Und damit ist mein Märchen aus, Ihr, lieben Kinder, geht nach Haus.

[6] „Am petrecut cu Eminescu ore minunate în discuții filologice și filozofice și a fost o mare pierdere pentru mine, cînd el a părăsit Iașul pentru a intra în redacția din București a unui jurnal... Lecturile făcute împreună cu Eminescu și explicațiile pe care mi le-a dat cu această ocazie acest rar cunoscător al limbii sale materne, mi-au prilejuit o mulțime de constatări lexicografice, gramaticale, literare și istorice (Din discursul în germană rostit la Asociația „Allgemeiner Deutscher Neuphilologen-Verband" cu ocazia sărbătoririi sale, la 80 ani de viață).

[7] Vezi, de exemplu, D. Caracostea : *O structură stilistică și ritmică : Sonetul Veneția*, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 192—217 ; L. Gáldi, *Geneza sonetului Veneția*, în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, 1964, p. 331—341.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Venedig.

Sonett von M. Eminescu.

Erloschen ist Venedigs blühend Leben
Mit Sang und Tanz und lichterfüllten Räumen,
Nur bleicher Mondlicht weht in den Kanälen
Um's alter Tor' und Treppen Pracht daneben.

Sieh dort den Meergott ravinden Gondelfüllen
Sein ew'g junges Haupt verzweifelt heben;
Die Braut, die todesstarre zu ihm
Stürmt ew'ge Gemäuer in mit nächt'gen Wellen.

Und Kirchhofstille herrscht in der Runde.
Dumpf schlägt ein Glockner aus der Vorzeit Tagen
Von Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde

Mir ist's, als riefe sein gemess'ng Schlagen
Dem Meergott zu die gemeinsvolle Kunde:
Die Toten stehn nicht auf, du musst sie tragen!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sa : „Dar ctă deosebire este între modesta poezioară a lui Cerri şi între strălucitul sonet al lui Eminescu, care rămîne ca o capodoperă unică în felul său "[8].

Dăm mai jos şi poezia lui G. Cerri :

So oft ich seh' in düstrer Mondeshelle,
Wie, folgend einem innren dunklen Zwange
Das Meer sich schmiegt in nie gestillten Drange
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle.

Ist's mir als wäre diese dunkle Welle
Ein düst'rer Knabe, der, verstört und bange
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange
Getäuscht von Neuem sucht des Lebens Quelle.

Und tönt dann durch die öde Kirchhofsstille
Vom Markusturm die zwölfte Stunde schaurrig
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibylle :

So ist's, als wenn aus einem dumpfen Grabe
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig :
„Lass ab ! die Todten stehn nicht auf, o Knabe[9]"

Cu mult înainte, G. Ibrăileanu arătase că *Veneţia* este o poezie originală şi că „meritul artistic se vădeşte mai bine în astfel de traduceri decît chiar în poeziile originale..., căci e mai uşor de găsit forma perfectă şi admirabilă pentru propriile tale idei, decît pentru ale altora... Şi faptul că s-a aplecat cu atîta răbdare şi înverşunare să scoată o perlă din sonetul Veneţiei (dovadă mulţimea variantelor), dintr-o poezie care nu era a lui, ne arată pe artistul de rasă din el" [10].

Eminescu a prelucrat poezia mediocră a lui Cerri, mai neînsemnată decît sonetele lui Platen despre Veneţia, elaborînd 24 de variante de-a lungul unui deceniu şi anume 4 în anii petrecuţi în capitala Austro-Ungariei (1871—1872), 8 în timpul şederii la Iaşi (cca. 1876) şi restul la Bucureşti (1878—1880).

În ultima formă a sonetului nu mai întîlnim nimic din referirile subiective ale lui Cerri, nu mai e vorba de zugrăvirea Veneţiei după impresiile unei seri cu lună, ci falnica cetate e privită *sub specie aeternitatis* [11].

Din compararea traducerii lui Tiktin cu sonetul eminescian se observă o „apropiere" aproape totală. Există totuşi unele deosebiri între cele două producţii literare, mai precis, anu-

[8] M. Emiescu, *Opere complete*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius [vol. III,], p. 149.

[9] Sonetul a fost reprodus după Perpessicius (O, III, p. 149) iar traducerea în românește a acestui sonet după D. Caracostea (*Arta cuvîntului la Eminescu*, p. 195—196); vezi şi Marin Săişeanu, *Veneţia. Geneza unui sonet*, în „Argeş", nr. 1, 1970, p. 2. 7).

„De cîte ori văd lumina clar-obscură a lunii
Cum, urmînd unui lăuntric şi întunecos impuls,
Marea se lipeşte într-o mereu nepotolită pornire
Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneţiei.

Mi se pare că valul acesta sur ar fi
Un întunecat copil, care, tulburat şi neliniştit,
Pe-al iubitei palid obraz de mort
Amăgit din nou caută izvorul vieţii.

Şi dacă apoi răsună prin pustia linişte a cimitirului
Din turnul lui Marco ora douăsprăzece, înflorător,
Ca geamătul unei Sibile a durerii :

Este ca şi cum dintr-un înăbuşit mormînt
Cuvîntul ar răsuna, înduioşat şi trist ;
E-n van ; Morţii nu se scoală, copile !"

[10] *Ediţiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viaţa Românească", vol. XIX, 1927, 1 ianuarie, p. 99—100.

[11] Vezi L. Gáldi, *lucr. cit.*, p. 332.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mite elemente comune între sonetul lui Cerri şi tălmăcirea în germană a lingvistului român. Astfel găsim unele note personale în cele două poezii. Să se compare : (Tiktin) *Mir, ist's (als riefe sein gemessnes Schlagen)*

(Cerri) *Ist'mir .....*

În timp ce Eminescu foloseşte epitetul „dulce" în versul : *Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii*, la Tiktin găsim epitetul *moartă*, ca şi la Cerri :

(Tiktin) *Die Braut, die todesstare zu beleben*
(Cerri) *Auf der Geliebten bleicher Todenwange.*

Putem trage de aici concluzia că Tiktin a cunoscut poezia poetului german ? Greu de spus. De altfel nu poate fi exclusă nici ipoteza ca Tiktin să fi cunoscut unele variante elaborate de genialul poet. Într-adevăr, în varianta C (ed. Perpessicius, vol III, p. 155) găsim versul :

Miresei **moarte** *blînd mîngâie faţa.*

Traducerea lui Tiktin a urmat, în genere, destul de fidel modelul eminescian.

Ca şi sonetul *Veneţia*, traducerea lui Tiktin foloseşte acelaşi tip de versificaţie.

La Cerri găsim rimele : *abba* în primul şi în al doilea catren, *cdc* în prima terţină, *ede* în ultima (se introduce deci o rimă nouă şi anume *e*, ceea ce face ca sonetul să fie mai puţin închegat).

În sonetul lui Eminescu şi în traducerea lui Tiktin se folosesc rimele : *abba — baab* ; *cdc — dcd*.

În poezia lui Cerri, Veneţia e comparată cu o iubită moartă, al cărei obraz livid e mîngîiat de *marea — copil*. În locul acestei imagini nu prea fericite a adolescentului înamorat, Eminescu, care ridică întreaga poezie la sfera absolutului foloseşte, ca simbol al veşniciei, zeitatea marină *Okéanos* [12], iar moarta Veneţie [13], iubita lui, semnifică viaţa trecătoare. Între aceşti doi poli se desfăşoară întreaga existenţă umană [14].

Tiktin foloseşte aceleaşi imagini ca şi Eminescu. Lingvistul ieşean aduce totuşi unele note personale. Pentru *Okéanos*, găsim la Tiktin *Meergott*. Iată versurile româneşti :

„Okéanos se plînge pe canaluri...
„El numa'n veci e'n floarea tinereţii",

şi cele corespunzătoare în germană :

„Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen
Sein ewig junges Haupt verzweifelt heben" [15]

Notele personale introduse de Tiktin nu duc la un decalaj nici noţional, nici imagistic. Pentru *preot* (cu sensul de „vestitor") apoziţia lui *San Marc* (*Preot rămas din a vechimei zile*,

---

[12] În primele variante găsim *Oceanul*. Mai tîrziu, foloseşte *Okeanos*, denumirea grecească a zeului marin, după cum folosise un termen de aceeaşi origine pentru a denumi Luceafărul : *Hyperion*.

[13] „Poetul care cîntase, după Gaetano Cerri, aşa de lapidar, moartea Veneţiei..." (G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1966, p. 289).

[14] „În centru, nu mai este poetul care caută să-şi tălmăcească impresiile lui, ci însăşi icoana cetăţii moarte, privite în cadrul puterilor cosmice : natura mereu aceeaşi care biruie tot ce e omenesc" (D. Caracostea, *lucr. cit.*, p. 198).

[15] Am confruntat poezia lui Eminescu şi cu alte traduceri în germană, ca care se menţin însă la nivelul unei transpuneri „fidele". Ne referim, de exemplu, la volumul de poezii în germană, publicat cu ocazia sărbătoririi a 100 de ani de la naşterea poetului, sub titlul : *Mihail Eminescu. Gedichte*, Bucureşti, 1950. Iată versurile de mai sus redate în acest volum :

„Okéanos hört man auf Ufer weinen
Denn er blieb jung, er bleibt's in Ewigkeit".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

San Marc sinistru miezul nopţii bate), găsim la Tiktin cuvîntul *Mahner* „persoană care avertizează" :

Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen.
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde.

În încheierea sonetului, găsim în ambele poezii aceeaşi idee a proclamării *ireversibilului*. Tiktin însă aduce unele schimbări, printre care omiterea cuvîntului „copil" din ultimul rînd :

(Eminescu) „*Rosteşte lin în clipe cadenţate*[16]
«Nu-nvie morţii — e-n zadar, copile»"

(Tiktin) „*Dem Meergott zu die we(h)mutsvolle Kunde*
«Die Toten stehen nicht auf, du musst es tragen !»"

S-a spus despre versul final al sonetului eminescian că e singurul care aminteşte de poezia lui Cerri (*Lass ab! die Toten stehn nicht auf, o Knabe* !)

Dacă ţinem seama de profunda deosebire dintre cele două poezii, nu putem vedea nici în versul final vreo „relicvă" a poeziei germane. Ideea din ultimul vers este diferită la cei doi poeţi. G. Cerri se adresează adolescentului înamorat de care e vorba în poezia sa. Eminescu prin „copile" din versul : *Nu-nvie morţii e-n zădar copile* înţelege că cineva ar trebui să fie prea naiv ca să poată crede în reversibilitatea timpului.

★

Studiul paralel al celor trei sonete ar putea aduce date noi pentru teoria traducerii şi stilistica comparată[17]. După cum ştim, cei care se ocupă de teoria traducerii au în vedere, în genere, numai raportul dintre o poezie dată şi traducerea acesteia în alte limbi, confruntîndu-se aşadar mai multe sisteme lingvistice.

În articolul de faţă, avem în vedere trei poezii aparţinînd la două sisteme de semne, mai precis un „original" în limba germană, „re-crearea" lui în română şi traducerea acestuia din urmă în germană.

[16] „Cît de departe e „imediateţa" acestui vers sonor de formula mai abstractă şi mai puţin conturată a lui Cerri : *Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig!* Acest singur vers ar fi destul pentru a ne îndreptăţi să considerăm sonetul lui Eminescu drept o capodoperă originală" (I. Gâldi, lucr. cit., p. 340)

[17] Vezi Etim. Ektund, *La stilistique comparée, base de l'art de traduire*, în „Babel", 1967, nr. 1. p. 23—31.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STUDIA ET ACTA MUSEI „NICOLAE BĂLCESCU", Bălceşti pe Topolog, 1969

Acest *magazin istoric* dedicat lui N. Bălcescu, de peste patru sute de pagini, nu are nici redacţie, cu comitet şi colegiu trecut pe una din paginile de deschidere, nici botezul publicistic de buletin, anuar, culegere de studii, revistă de studii etc. De asemenea, nu ţine nici de institute de cercetare, nici de colective de savanţi autorizaţi cu diplome, nici de facultăţi (care catedră ar fi putut realiza o asemenea performanţă ştiinţifică ?). Muzeul memorial „N. Bălcescu" din Argeş nu este o instituţie cu vechime, cu fonduri adunate de o viaţă, cu tradiţii îndelungate în această activitate, pentru a i se pretinde cine ştie ce, nu are colectiv de cercetători. Este o instituţie culturală foarte tînără, apărută după ce fostei „case de creaţie" a Uniunii Scriitorilor i s-a găsit adevărata şi meritata sa destinaţie. Dar tocmai de aici, de la Bălceştii de pe Topolog, ni se aduce un volum care răspunde celor mai alese pretenţii în materie. În locul unor sumare albicioase, pe care le urmărim ici şi colo, iată că avem nu „nişte" contribuţii, un pachet de lucrări obţinute prin bunăvoinţă şi filantropism, ci un început de *Caiete Bălcescu*, aşa cum francezii au de ani pentru mai fiecare dintre scriitorii lor clasici. Exemplar pentru celelalte instituţii de acest profil, volumul *Studia et Acta Musei „Nicolae Bălcescu"* devine un şantier permanent deschis studiilor de orice natură despre viaţa, opera şi epoca martirului istoriei noastre moderne. Nu avem încă nici o biografie de mare amplitudine a lui Bălcescu, nici o ediţie „naţională" a scrierilor sale. *Corespondenţa*, prin osîrdia lui G. Zane, este singura realizare ireproşabilă, pe latura istoriografiei literare, şi de anvergură din ultimele decenii de activitate editorială. Alte cîteva studii onorabile, publicate izolat prin reviste de strictă specialitate, pot fi citate cu certitudine, deşi valoarea lor nu se evidenţiază decît foarte rar, din cauza domeniului restrîns de circulaţie al publicaţiilor în care au fost tipărite. *Studia et Acta Musei „Nicolae Bălcescu"* pune capăt situaţiei de provizorat în această privinţă, organizînd un continuu pelerinaj al culturii noastre contemporane la spiritualitatea marelui paşoptist. Căci de acum înainte avem convingerea existenţei unei preocupări centralizate de un for care nu va mai aştepta date festive din calendarul cultural pentru a se scrie articole unele tot aşa de festive. Biografia, bibliografia, iconografia şi estetica despre N. Bălcescu au început să fie scrise, completate, înnoite aici. Istorici, memorialişti, descendenţi ai familiei, documentarişti, muzeografi, critici de artă sînt prezenţi în acest prim număr cu într-adevăr contribuţii ştiinţifice, foarte variate ca tematică şi foarte armonios distribuite în ansamblul volumului. Astfel, începem cu identificările strămoşilor lui Bălcescu, unde ineditul abundă şi unde se deschide o perspectivă documentară nebănuită, recomandînd studiile de migală, pasiune, erudiţie ale Corneliei Pillat (*Preotul Dima zugravul*), Paul Cernovodeanu şi Horia Nestorescu-Bălceşti (*Casa Bălcescu din mahalaua Boteanu din Bucureşti*). Perioada revoluţionară este pusă într-o lumină complementară de viziune şi de informaţie întîi de toate prin contribuţia unuia dintre eminenţii istorici dintotdeauna ai paşoptismului românesc, Cornelia Bodea (*Bălcescu în 1849, 1851. Marginalii inedite*), apoi de Ion Cojocaru, cu o abordare interesantă asupra uto-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 663–667, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pismului revoluționar (*Bălcescu și furierismul. Cîteva indicii*) și de temeinicul studiu al unui mare talent de istoric, pe care moartea ni l-a răpit la vîrsta de 25 de ani, Dragoș Sterian (*Tabăra de la Rîureni*). Relațiile lui Bălcescu ca revoluționar de acțiune sînt remarcate în studiile lui Alexandru Culcer (*Un revoluționar transilvănean în relații cu Bălcescu — Alexandru Buda. Cu o scrisoare inedită a lui Nicolae Bălcescu*), Vasile Netea (*Relațiile lui N. Bălcescu cu cărturarii și luptătorii români din Transilvania*), I. D. Suciu (*Nicolae Bălcescu și Eftimie Murgu. O paralelă istorică*), Al. Csetri (*Bălcescu și emigrația polonezâ. Noi contribuții documentare*). În sfera documentarismului de marcă se înscriu cercetările Elenei G. Zane, care clarifică variantele editoriale ale „Magazinului istoric pentru Dacia" (*Tirajele „Magazinului istoric pentru Dacia" și problema editării operelor lui Nicolae Bălcescu*), cercetările de sinteză asupra *Iconografiei lui Bălcescu* de Adrian Corbu, cercetările de teren, pe un fond temeinic de cultură documentară din studiul lui Nicolae Voicu (*Cîteva precizări cu privire la biserica de lemn de la Gîlțofani*) și Corneliu Dima-Drăgan (*Cenzura în Țara Românească după revoluția din 1848*). George D. Florescu („*Steluța*"- *cînt al dorului de patrie, 1853*). Editorul a avut inspirația să dezvolte sumarul volumului, înglobînd laolaltă cu Bălcescu pe „frații" săi de crez. Nu este o abatere de la tematica propusă inițial? Absolut, nu. Cu toții aparțin unei structuri. Este adevărat că în alte cazuri contemporanii trăiesc în absență unii de alții, ca și cum nici nu s-ar cunoaște. Pașoptiștii sînt, însă, contemporani unii altora în sensul cel mai plin al cuvîntului. Ei trebuie știuți și studiați într-un ansamblu unit de studiu, pentru a înțelege atît pașoptismul, cît și pe fiecare pașoptist în parte. La această rubrică apar contribuțiile de arhivă ale lui Petre Costinescu (*Completări la biografia lui Dimitrie Bolintineanu*), N. I. Simache (*C. T. Grigorescu — un revoluționar piteștean pe malurile Prahovei 1824 — 1903*), George Potra (*Scrisori inedite de la Nițâ Magheru către unchiul său Gheorghe Magheru*), Mircea Stoia (*Date noi despre activitatea revoluționară a lui Cezar Bolliac în Transilvania*).

Evocările își au partea lor de valoare în istoria literară. Unii le contestă, acceptînd numai documentele „pure". Alții dau drept de a scrie memorii numai personalităților. Discriminare absurdă! Arhivele vii nu trebuie lăsate să se piardă. Sînt pierderi irecuperabile pentru documentaristica unei culturi. Cercetătorii pot accepta sau nu o părere, dar nu pot respinge o literatură de un gen aparte. Evocările unor membri ai familiei Mandrea sînt foarte importante și foarte pitorești pentru crearea atmosferei istorice în jurul Bălceștilor. Nu ne dăm seama pe loc de ce valoare capătă mai tîrziu asemenea mărturii. Practica trebuie continuată!

Pentru ca să fie acest început reușit, este adevărat că nu a trebuit nici redacție și nici colectiv de cercetare. Un singur om a fost suficient și acesta este actualul director la muzeului, Horia Nestorescu-Bălcești. Entuziasmul său iată-l concretizat într-o publicație științifică de onoare. Rețeaua noastră muzeistică din țară se poate mîndri cu această realizare a muzeului din Argeș, închinat memoriei lui N. Bălcescu.

Marin Bucur

ION CREANGĂ, Opere, I și II*

Ion Creangă este unul dintre marii noștri clasici care nu și-au tipărit în volum opera în timpul vieții. Dintr-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu la 25 mai 1883, aflăm că intenționa să-și adune „puținele scrieri" în volum și să le tipărească la Socec. Proiectul său nu s-a realizat. Cu puțin timp înainte de moartea scriitorului, V. G. Morțun începuse publicarea *Poveștilor*, din care s-au tipărit numai primele 10 coli. O dată cu îmbolnăvirea lui Creangă, s-a întrerupt pu-

* Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș. Studiu introductiv de Iorgu Iordan, Editura Minerva, București, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

blicarea. După moartea scriitorului s-a format, din inițiativa fiului său, Constantin I. Creangă, un comitet care să se ocupe cu editarea întregii opere. Comitetul, alcătuit din Grigore I. Alexandrescu, Eduard Gruber și A. D. Xenopol, a primit de la V. G. Morțun primele 10 coli, deja tipărite, din *Povești* și a îngrijit imprimarea în continuare a lor și a celorlalte lucrări sub titlul general *Scrierile lui Ioan Creangă*. Primul volum a apărut la 1890, cu subtitlul: *Povești*. Era precedat de o prefață alcătuită de A. D. Xenopol (p. I—IV) și o biografie amănunțită scrisă de Grigore I. Alexandrescu (p. 1—29). Al doilea volum, subintitulat *Diverse* a apărut în 1892 și cuprindea: *Amintiri din copilărie, Popa Duhu, Cinci pîni, Ioan Roată și Vodă Cuza, Ioan Roată și Unirea, Poezii poporane, Poezii proprii, Cuvinte, Rostiri*. (Ion Creangă, *Opere*, I, Notă despre ediție, p. LXVII). Acestei ediții i-au urmat — în decursul vremii — 68 de alte ediții: opere complete sau opere alese și încă 140 de traduceri în limbi străine a diferitelor părți din opera sa artistică. (Bibliografia ediției, p. 373—388 și p. 412—418).

Noua ediție — pe care o prezentăm — alcătuită de acad. Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș, este cea mai completă dintre cîte au apărut pînă acum și cea mai bine alcătuită sub raport științific. Stabilirea textului fiecărei bucăți literare, însoțirea fiecărui compartiment de scrieri cu note și explicații, care iau adesea proporțiile unor adevărate studii, măresc valoarea noii ediții: Ion Creangă, *Opere*, Scriitori români, I, II.

În cele ce urmează ne vom referi la concepția editorilor în alcătuirea ediției, scoțînd în evidență unele idei directoare.

Volumul I se deschide cu o substanțială *Introducere* în care se face o analiză amănunțită a trăsăturilor caracteristice ale omului și artistului Creangă. Viața povestitorului, angrenată în aceea a satului de „răzeși fără pămînturi", în descendență ardelenească, cu atributele ei de „atitudine demnă, dragoste de libertate și uneori dîrzenie" este hotărîtoare pentru ceea ce va constitui caracterul popular al operei sale. Sînt urmărite episoadele școlarității, atitudinea sa față de clerul în rîndurile căruia intrase, față de monahii pe care îi cunoscuse în viața lor de toate zilele. Moravurile ambelor categorii îi displăceau. El ar fi voit să avem, atît clerul de mir cît și pe cel monahal: cult, cucernic, modest, atașat sincer profesiei îmbrățișate, în felul lui Isaia Teodorescu — Popa Duhu — dascălul său de la „școala domnească din Tîrgul Neamțului". Cum înțelegea Creangă comportarea preotului, o vedem din articolul *Misiunea preotului la sate*. Ultîndu-se în stînga și în dreapta și văzînd contrastul între ceea ce gîndea el și realitatea tristă, Creangă nu s-a atașat de preoție. Din modul cum a privit caterisirea, se înțelege că pe el nu l-a supărat decît fățărnicia forurilor bisericești în privința acuzaților aduse, nu îndepărtarea dintr-un cin pentru care el nu avea considerație. Profesia de învățător l-a atras cu o forță deosebită. Talentul de scriitor, asociat cu cel de om al școlii, a dat cele mai bune roade mai întîi în activitatea sa de alcătuitor de manuale didactice. Repetatele ediții ale cărților sale l-au consacrat ca pe cel mai bun autor de cărți de școală, inițiatorul unor metode de predare înaintate, situîndu-l printre didacticienii de frunte ai învățămîntului nostru.

În paragraful ultim al introducerii, acad. I. Iordan se ocupă pe larg — pînă la epuizarea problemei — de limba și stilul operei lui Creangă. Ca și despre același capitol din ediția Neculce, putem declara cu toată siguranța să puține lucruri se vor mai putea spune în viitor despre cele arătate aici, dar cu singuranță că nu se vor putea infirma nici una din precizările făcute în jurul acestor probleme. Mă voi opri la două din observațiile de aici: 1. „Limba lui Creangă are caracter popular, nu regional. O bună parte a materialului lingvistic folosit de el aparține graiului moldovenesc, a cărui arie, de altfel, depășește adesea granițele Moldovei, dar alături de acest material există altul, mult mai bogat, cunoscut, în grade diferite, tuturor graiurilor românești, așadar limbii întregului nostru popor" (p. LXV). 2. „Cu mijloace lingvistice simple și, cantitativ vorbind, sărace, la fel cu conținutul obiectiv (sau material) al operei sale, povestitorul humulești-tean a izbutit să egaleze pe cei doi mari artiști ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul, care sînt Eminescu și Caragiale" (p. LXVI).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alcătuirea ediției. Noua ediție a scrierilor lui Creangă cuprinde : *Povești, Amintiri, Povestiri.* Acestora li s-au adăugat : povestirile cu caracter instructiv-educativ, poeziile originale publicate în manualele școlare, apoi cîteva poezii populare culese de scriitor, articolele privind polemica prilejuită de apariția manualelor la care a colaborat, cîteva scrieri postume și un număr de scrieri adresate unor rude și cunoscuți oameni de cultură ai vremii. În privința textului de bază al acestor scrieri, editorii au pornit pentru *Povești, Amintiri* (I, II, III) și *Povestiri* de la textul publicat în „Convorbiri literare", corectat de Creangă. Celelalte materiale au fost reproduse după publicații ale căror texte au fost supravegheate de Creangă. Remarcăm grija deosebită a editorilor de a reda „pronunțarea autorului" în scrierile respective (p. LXX). Creangă tindea către normele limbii literare, dar în vremea cînd scria, limba literară era în faza desăvîrșirii. De aceea apar în scrisul său dublete fonetice, care îi sînt proprii. Pentru aceasta, editorii de acum le păstrează întocmai, nu cum au făcut alții, unificînd pronunția marelui nostru povestitor.

Poveștile. Creangă a alcătuit o *Prefață la poveștile mele*, care a fost publicată sub formă de facsimil în ediția de la Iași, vol. I, 1890. Ca întindere are doar cîteva rînduri (p. 3). Poveștile — în număr de 9 — au apărut în „Convorbiri literare" între 1 octombrie 1875 (*Soacra cu trei nurori*) și 1 aprilie 1878 (*Ivan Turbincă*).

Amintiri din copilărie. Acest „prim roman al copilăriei țărănești în literatura noastră" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, E. P. L., 1963, p. 135/248) a apărut în „Convorbiri literare", în 1881 (1 ianuarie, 1 aprilie) și 1882 (1 martie), iar partea a IV-a s-a tipărit în ediția scrierilor lui Creangă, vol. II, 1892.

Povestirile. În grupa aceasta sînt introduse mai multe bucăți decît în edițiile apărute anterior : *Poveste* (extrasă din „Învățătorul copiilor"...). Atribuirea acestei scrieri lui Creangă a fost făcută de M. Eminescu într-o dare de seamă despre manualul amintit, publicată în „Timpul" din 7 mai 1880, unde se reproduce și povestirea. Confirmarea paternității stabilite de Eminescu ne-o dă manuscrisul autograf al povestirii, păstrat în B. A. R. În darea de seamă menționată, Eminescu face o caldă prezentare „Învățătorului copiilor", socotind-o cea mai bună carte de acest fel pe care o avea învățămîntul nostru (p. 213 — 215). Urmează apoi *Moș Nichifor Coțcariul*, caracterizată de G. Călinescu în monografia sa despre Creangă întîia mare nuvelă românească de atmosferă, și din ea se trage toată nuvelistica noastră modernă" (p. 240). Este menționată tot în rîndul povestirilor : *Povestea unui om leneș*, după care sînt trecute : *Moș Ion Roată, Ioan Roată și Vodă Cuza, Popa Duhu.* Cele două narațiuni despre moș Ioan Roată „exprimă resentimentul scriitorului față de abuzurile boierești, solidaritatea cu țărănimea asuprită și dragostea pentru Cuza Vodă, înfățișat ca o legendară întruchipare a dreptății". „Nu împotriva actului unirii se ridică eroul lui Ion Creangă, ci împotriva demagogiei boierești. Unirea, realizată în 1859, lărgise piața de desfacere pentru boieri și burghezie, dar nu micșorase apăsarea țărănimii" (p. 232 — 233). *Popa Duhu* este o amintire despre fostul său dascăl de la Școala domnească din Tîrgul Neamț, Isaia Teodorescu, mort în 1877, în vîrstă de 65 ani, ca îngrijitor al bisericii Nicorița din Iași. Folosind diferite izvoare, editorii reconstituie biografia și subliniază ideile iluministe ale învățătorului lui Creangă (p. 238).

Povestiri didactice. Grupul acestor materiale reprezintă colaborarea la partea literară a manualelor didactice scoase de Creangă și colaboratorii săi. Prin ele, marele nostru povestitor urmărea să-i învețe pe copii lucruri folositoare. Umorul sănătos, verva și mișcarea ce le caracterizează le fac atrăgătoare la lectură. Pe unul dintre manualele la care a colaborat Creangă a învățat M. Sadoveanu. Despre plăcerea pe care a simțit-o în contactul cu acest manual ne vorbește în evocarea *În amintirea lui Creangă* (p. 247). Bucățile reproduse în această ediție sînt : *Pleașă, Inul și cămașa, Acul și barosul, Ursul pieptit de vulpe.*

Versuri originale. Pentru manualele de care a fost vorba, Creangă a alcătuit și cîteva poezii, în care se urmărea același lucru ca în *Povestirile* amintite mai înainte (p. 256).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poezii populare. Într-o vreme, Creangă a stat la „Spitalul Brîncovenesc", căutîndu-şi sănătatea. Din acest timp datează culegerile de producţii populare : *Cînd eram în floarea mea*, *Mieluşica*, *Bratu* (publicate în „Contemporanul" din 1881 şi 1882, şi *Lina Cătălina* (apărută în „Convorbiri literare" din 1882). Toate aceste versuri au fost auzite de la o gardiancă din spital (p. 259).

Articole. Sub acest titlu sînt adunate cîteva articole ale lui Creangă scrise în împrejurări variate. În *Misiunea preotului la sate*, Creangă dă sfaturi în spirit iluminist în legătură cu misiunea preoţilor. Aceştia, împreună cu învăţătorii, trebuie să contribuie la ridicarea culturală a poporului şi prin ea la ridicarea bunăstări a celor cărora se adresează (p. 91 — 95). În *Iezuitismul în România*, Creangă cerea îngrădirea libertăţilor nelimitate pe care şi le luau clericii catolici în ţara noastră (p. 96 — 99). Foarte interesante sînt articolele în care Creangă a apărat, a explicat, a popularizat metodele noi promovate în manualele sale. Cărţile de şcoală alcătuite de Creangă se găsesc la începutul activităţii publicistice a povestitorului nostru. Ele s-au bucurat de o faimă deosebită în acea vreme, dovadă multele ediţii ale lor. (*Abecedarul* a apărut în 1889 în ediţia a 21-a, iar *Cartea de cetire* în ediţia a IX-a). Polemica cu Ion Pop Florantin se angajează în ultimii ani ai vieţii lui Creangă : 1887, 1888. În cursul desfăşurării ei, marele nostru povestitor şi-a apărat originalitatea metodei fonetice propusă în *Metodă nouă de scriere şi cetire* pentru clasa I primară, a demonstrat că manualele lui Ion Pop Florantin sînt alcătuite rău, şi că ale sale sînt mai ieftine decît ale lui Ion Pop Florantin, care-l acuzase pe Creangă şi pe colaboratorii săi de speculă. Exceptînd conţinutul acestor articole, care sînt alcătuite cu logică şi cu un fond ştiinţific precis, ceea ce le măreşte valoarea şi le ţine şi azi în actualitate este verva satirică a lor şi concretizarea situaţiilor cu ajutorul unor proverbe aşa de bine potrivite încît toate aceste pagini se citesc cu plăcerea şi cu uşurinţa specifică celor mai izbutite pagini literare.

Postume. În această categorie intră cîteva materiale cu un conţinut variat. Între ele este trecută o *Autobiografie*, de fapt o reducere a *Amintirilor* la cîteva date din viaţa scriitorului, înşirate cronologic; un basm neterminat : *Făt-Frumos, fiul iepei* (publicat în „Convorbiri literare" din 1898); un fragment dintr-o piesă de teatru : *Dragoste chioară şi amor ghebos* — de fapt, două replici, cu eroi din mahalaua Ţicăului. Acestora li se adaugă poezii originale, nişte versuri populare şi cîteva însemnări de expresii populare pe care scriitorul le-a folosit în scrierile sale.

Corespondenţă. Această parte a volumului cuprinde o serie de scrisori trimise de Creangă unor membri ai familiei sale, unor oameni de cultură cu care a avut legături : Conta, Maiorescu, Eminescu, Negruzzi, Kogălniceanu, Slavici, Gane sau unor prieteni. Conţinutul acestor scrisori ne arată un Creangă afectuos — pînă la duioşie, — fie faţă de rudele sale, fie în legătură cu „marii săi prieteni", cum îi numea pe Conta, Maiorescu, Eminescu. Extrem de interesante sînt şi notele editorilor despre unele dintre aceste personaje. Ele ne aduc lămuriri cu privire la relaţiile scriitorului cu aceste personaje ale vremii.

Volumele se termină cu *Note şi variante*, iar celui de-al doilea i se mai adaugă un *glosar* şi o *bibliografie selectivă*.

Deosebit de bogate şi interesante sînt *Notele* ediţiei (p. 229 — 256), prin varietatea problemelor la care se opresc editorii. Unele privesc felul cum a fost prezentat Creangă scriitorul de-a lungul vremii în memorii, monografii, istorii literare, studii şi articole semnificative, începînd cu junimiştii şi sfîrşind cu cercetătorii de prestigiu din vremea noastră. În altele se arată contribuţiile de seamă în privinţa studiului limbii scriitorului, de la Weigand pînă azi. Sînt menţionaţi apoi scriitorii care l-au preţuit pe Creangă, începînd cu Eminescu şi terminînd cu M. Sadoveanu.

Terminînd de cercetat cele două volume de restituiri ale operei lui Creangă ai sentimentul unei duble satisfacţii. Întîi cu privire la lărgirea orizontului despre opera lui Creangă. Facem

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoştinţă cu o operă mai bogată, mai variată. În rîndul al doilea, studiul introductiv, notele, variantele de o bogăţie rar întîlnită la o ediţie a unui scriitor, lămuresc cele mai dificile probleme legate de opera marelui nostru povestitor.

I. D. Lăudat

ION APOSTOL POPESCU, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*

Valoarea artistică a icoanelor româneşti pe sticlă reprezintă o „descoperire" relativ recentă a istoriei artelor plastice. Revelaţia frumuseţii şi a importanţei lor trebuie pusă neapărat în legătură cu mişcarea artistică europeană de după primul război mondial, şi îndeosebi cu cea expresionistă. Sublinierea „modernităţii" artei iconarilor români încă de la primele articole, înaintea unei judecăţi propriu-zise de valoare, e o dovadă, credem, concludentă în acest sens. În orice caz, reflecţiile lui Lucian Blaga, ce împing trăsăturile desprinse artei zugravilor anonimi pînă la caracterizarea fenomenului cultural românesc în ansamblul lui, impun un punct de vedere modern, dacă nu chiar modernist, în receptarea icoanelor pe glajă.

Faptul se cuvine să fie reţinut, deoarece el constituie cauza esenţială a interesului aşa de larg stîrnit dintr-o dată de icoanele pe sticlă, ce capătă proporţiile unei adevărate mode. Entuziasmul fără rezervă cu care a fost îmbrăţişat acest fenomen popular, vechi de aproape trei secole, a generat, cum s-a mai întîmplat în situaţii similare, o scădere a spiritului critic, o confuzie de natură estetică nu numai în rîndul publicului, ci şi al criticilor şi artiştilor.

Iată de ce tendinţa de rejudecare a moştenirii artistice a icoanelor pe sticlă, observabilă în ultimii ani — e suficient să amintim contribuţiile lui Cornel Irimie, Ştefan Meteş, V. Drăguţ —, ni se pare binevenită.

Înscrîndu-se pe linia elucidărilor ştiinţifice cartea lui Ion Apostol Popescu, de curînd apărută, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, constituie un adevărat punct de reper metodologic.

Pasionat cercetător al folclorului literar, profesorul Ion Apostol Popescu ni se dezvăluie în lucrarea de faţă şi ca un bun cunoscător al plasticii populare, în hotarul căreia se pare că stăruie de multă vreme.

Propunîndu-şi cu modestie să înfăţişeze istoria şcolii de pictură de la Nicula, să facă, cu alte cuvinte, monografia uneia din aşezările cu vechi tradiţii în zugrăvirea icoanelor pe sticlă, Ion Apostol Popescu întreprinde de fapt o cercetare a întregului spaţiu transilvănean, iniţiind studiul sistematic al acestui tezaur popular de frumuseţi. Cu o minuţie demnă de admirat, autorul epuizează problemele ridicate de apariţia şi dezvoltarea iconăritului la Nicula, lăsîndu-ne la sfîrşit o imagine vie şi complexă a satului românesc de lîngă Gherla, în care pictura icoanelor pe sticlă a devenit un fenomen aşa de natural, încît ţăranii zugrăveau adesea, în mod aparent paradoxal, icoane, fără a şti carte.

Amănuntul acesta, asupra căruia Ion Apostol Popescu nu stăruie îndeajuns, ni se pare grăitor pentru caracterul folcloric al icoanelor pe sticlă de la Nicula. Extragerea semnificaţiilor ce decurg din el l-ar fi scutit, desigur, pe autor de lungile pledoarii asupra condiţionării apariţiei picturii pe sticla de la Nicula de factori strict locali. Chestiunea filiaţiei e de mai mică însemnătate în cazul fenomenelor folclorice, deoarece motivele, practicile şi tehnicile trec nestingherite de la un popor la altul. Mai mult decît „de unde vin", importă „ce devin" acestea în noul climat.

Şi icoanele artiştilor niculeni — indiferent de unde vor fi învăţat aceştia meşteşugul — au căpătat cu timpul destule trăsături distinctive. Impresionează, oricum înălţimea artistică la care zugravii ţărani de aici au ridicat practica, puterea cu care ei au asimilat-o, nu numai ca viziune

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi mod de execuţie, dar şi ca semnificaţie. Expunerea profesorului Ion Apostol Popescu ne lasă să înţelegem că icoanele pe sticlă şi-au pierdut de mult în rîndul artiştilor funcţia sacră, iar pictarea lor ca atare a devenit un simplu meşteşug popular, ca oricare altul.

Date fiind condiţiile de mai sus — la care se cuvine să adăugăm proporţiile de masă ale practicii în cadrul satului şi mai ales rolul neaşteptat de mare al femeilor —, poate că ar fi fost bine ca autorul să-şi fi sprijinit mai mult demonstraţia specificului icoanelor de la Nicula pe caracterele eminamente folclorice „naive" ale fenomenului, pe modul în care, mai mult ca oriunde, elementele viziunii populare româneşti asupra lumii hotărăsc însuşi felul de reprezentare plastică a eroilor şi scenelor. Importanţa pe care Ion Apostol Popescu o acordă unor factori exteriori, cum ar fi vestimentaţia şi peisajul, nu-i în măsură să-i avantajeze pledoaria. De asemenea încercarea sa de a justifica individualitatea artistică a fiecărei icoane sau a fiecărui iconar în parte îl duce în dese cazuri la pierderea din vedere a însăşi ţintei finale a cărţii pe care o reprezintă evidenţierea modului specific de exprimare artistică, în ansamblu, al unei şcoli plastice populare. Fapt pentru care cititorul rămîne nu îndeajuns de convins de deosebirea dintre icoanele de la Nicula şi cele din alte centre populare româneşti.

Observaţiile noastre sînt generate tocmai de stima pe care o avem faţă de opera de pionierat pe care Ion Apostol Popescu o iniţiază cu atîta entuziasm. Meritele cărţii sînt incontestabile. Dintre ele, ţinem să relevăm măcar cîteva : urmărirea cu rezultate surprinzătoare a intercondiţionării artei populare cu folclorul în cadrul elaborării icoanelor pe sticlă, evidenţierea rolului lui complex jucat de iconari în creaţia populară a ultimelor secole, admirabila analiză a răspîndirii icoanelor de la Nicula în restul cuprinsului românesc şi a influenţei exercitate de meşterii niculeni asupra altor centre populare similare, în sfîrşit, însăşi lămurirea apariţiei şi evoluţiei fenomenului picturii pe glajă la Nicula şi în vecinătăţi.

Toate acestea ridică valoarea studiului lui Ion Apostol Popescu, pe care avem bucuria să-l semnalăm iubitorilor artei noastre populare, ca o însemnată realizare în domeniul atît de complex al studierii şi valorificării frumuseţilor artistice ale icoanelor noastre pe sticlă ; ca o remarcabilă contribuţie la exegeza artei populare româneşti.

I. Oprişan

Z. ORNEA, *Sămănătorismul, Editura Minerva, Bucureşti, 1970*

Despre „Sămănătorul" şi *sămănătorism* s-a scris foarte mult şi s-a spus prea puţin ca adevăr intangibil. Interpretările au alunecat cînd într-o parte cînd în alta, dîndu-se cu o mare sîrcenie cîteva „merite", pentru a sparge ici şi colo sumbrul tablou al acestui fenomen politico-cultural de la începutul secolului. Unii dintre noi l-au luat ori ce contribuţie literară, lăsîndu-l pe cîmpul de bătaie ca un schelet. Aceasta pentru a absolvi pe scriitorii care onoraseră revistele lui Iorga de eventuala răspundere a înrolării lor în rîndurile partizanilor unei credinţe estetice „eronate". Alţii, n-au mai mers deloc la textele originale, mulţumindu-se să copieze citatele clasice, şi punînd problemele din punctul de vedere al unei principialităţi pe deasupra particularului manifestării sămănătorismului. S-ar părea că începutul secolului al XX-lea în literatura noastră ar fi acoperit de două erori istorice : sămănătorismul şi poporanismul, ambele ideologii fiind mişcări de diversiune ale claselor diriguitoare. Nimic mai crud decît de a-l vedea pe Iorga într-o parte, pe Stere şi pe Ibrăileanu în alta, manipulaţi de o lume care le repugna şi împotriva căreia ei luptau. Aşadar, pentru a reuşi azi o tentativă de a cerceta fenomenul suprastructural

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al sămănătorismului, trebuia undeva avut curajul de a şterge cu buretele peste unele denaturări, de a evita căile cu ocolişuri şi obositoarele „puneri la punct" ale unor specialişti de acest soi. Z. Ornea face în primul rînd o lectură nouă, necenzurată de nici o preconcepţie, îl citeşte astăzi pe Iorga ca îndrumător nu numai al unei reviste ci al unei generaţii şi al unei epoci, îi citeşte pe înaintaşii săi, care i-au prefigurat ideologia, apoi întreaga literatură şi publicistică din constelaţia aşa de împestriţată a revistei „Sămănătorul". Z. Ornea îşi stabileşte o relaţie de studiu fără intermediar, de unde impresia că ni se descoperă un alt fenomen decît acela despre care am auzit vorbindu-se pînă acum : nici strălucitor ca un astru, nici întunecat din lipsă de orice energie. Monografia lui Z. Ornea despre sămănătorism vine cu o optică nouă, procedînd la o amplă analiză a stadiilor primare, a cauzelor, a formelor de manifestare, a sucombării ideilor, a încercării de preluare şi de moştenire. Este o dezbatere de idei, şi plină de idei. *Sămănătorismul* se desfăşoară cu micii şi marii săi curenţi de alcătuire, cu rezervoarele sale subterane, au albiile neregulate, accidentale şi nu o dată nefireşti pe care şi le caută de-a lungul existenţei. Pentru Z. Ornea, *sămănătorismul* este un tot complex care angajează politica, viaţa socială, economică şi cultura în egală măsură, fără a prima una sau alta, fără a avea o notă sau alta în exclusivitate. Sămănătorismul scriitoricesc are implicaţii din capul locului în sămănătorismul economic şi politic. Şi invers. El nu este numai un curent literar sau numai unul politic sau economic. Z. Ornea nu cade în adiacenţe. Nu discută, inutil de altminteri, ce este sămănătorismul : curent, mişcare etc. Sămănătorismul apare în viziunea sa ca o parte activă din dinamica suprastructurii societăţii româneşti de la începutul secolului nostru. De obicei, criticii şi istoricii literari, strict profesionalizaţi, au fost naşii de pînă acum ai sămănătorismului. Punctul de vedere al unora sau altora este indispensabil, dar rămîne parţial, întrucît acest curent, sau nu ştiu cum să-i spun, nu este o manifestare strictă de ordinul criticii şi istoriei literare. Z. Ornea angajează o discuţie, peste specialitate şi domeniu restrîns, căutînd o structurare integrală a fenomenului. Îl face o radiografie completă, o intervenţie din afară, din nenumărate puncte de excaladare şi de interpretare. Căci pentru a fi diferenţiat ulterior, ca orice realitate, sămănătorismul are nevoie de o analiză infrastructurală, de o exegeză a întregului descompus, recompus, pe fragmente şi unităţi. Z. Ornea este un sociolog de formaţie filozofică şi ca atare întreprinde o cercetare „de teren" a sămănătorismului. Monografia sa este a unei unităţi sociale : parametrul de desfăşurare, factorii biologici, starea psihică, comportamentul social-economic, interdependenţa elementelor, disputele şi refuzurile, victoriile şi achiziţiile, avansările în timp sau căderile în urma timpului, raza de acţiune şi de difuziune, de creştere şi de descreştere a ideilor. Fenomenul sămănătorismului provocat de revista cu acelaşi nume, apare ca o necesitate istorică în plan spiritual, cu erorile anume de interpretare, dar nu ca o aberaţie. Există în studiul lui Ornea o acceptare deschisă a adevărului. Datele impun un punct de vedere, nu supunerea la un punct de vedere din afară. Sociologia sămănătorismului este o practică nouă ca metodă de lucru, întrucît asemenea manifestări erau integrate într-un ansamblu de necesităţi şi indeterminaţiuni de ordin social, economic şi cultural. Că este o carte de sinteză, cartea lui Z. Ornea, cum se obişnuieşte să se spună despre cărţile reuşite, aceasta nu ştiu, întrucît socotesc că nu există cărţi specializate în analiză şi cărţi specializate în sinteză. Autorul nu recurge la sisteme. Aceasta este încă una dintre calităţile lucrării. Organizarea şi alcătuirea ei stilistică derivă dintr-o cultură temeinică şi dintr-o siguranţă a excursului prin acea parte de secol, fără semnalele de siguranţă ale anumitor înaintaşi. Este o geografie pe care autorul o catagrafiază singur, fără calcuri de studiu. Cînd se credea că s-a scris suficient despre sămănătorism, cartea lui Ornea ne demonstrează că începem să înţelegem aceste manifestări cu optica unei stări de cultură actuală şi cu experienţă de cultură care implică noi „revizuiri" critice, noi date şi noi sinteze. Dacă ultimul cuvînt nu s-a spus şi nu se va spune niciodată, *sămănătorismul* lui Z. Ornea cuprinde un punct de vedere grav în sensul de competenţă, de obiectivitate şi de originalitate. Recompunerea fazelor genetice ale unei culturi nu este o repe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ție de spectacol ci o formă de refacere a experienței unei culturi în baza unei experiențe recente. *Sămănătorismul* este o carte asupra căreia s-a gîndit. Observația de expresie, de titlu sau cifră este de nivelul referatului. Ea aparține procentului minimal de eroare al oricărei cărți, de la capodoperă pînă la ultima scriere. Această istorie recentă a sămănătorismului, perspectivată sociologic și cultural, se impune ca un act viu de discuție, de preluare și mai ales de interpretare. Neaderența la cutare punct de vedere implică personalității autorului o răspundere, nu o imputare. De fapt, „observațiile" oricui ar trebui să fie înțelese în presa literară ca puncte posibile de vedere, nu dictatumuri de opinii. Cartea lui Z. Ornea, ca orice recepție autentică, incită la meditație, abate atenția de la amatorism și de la comoditate, provoacă idei și redimensionează spațiul unei manifestări despre care mai mult s-a vorbit decît s-a știut. Este o carte de bază asupra sămănătorismului. Cu asemenea fundamente se pot întreprinde noi avansări în interiorul fenomenelor complexe de cultură și civilizație națională în secolului al XX-lea.

Marin Bucur

V. OZEROV, *Polvieka Sovietckoi literaturi* (Jumătate de veac a literaturii sovietice), Moscova, 1967.

Scrisă într-o manieră eseistică, ultima carte a lui Vitalii Ozerov nu conține, cum s-ar putea bănui după titlu, vreo prezentare sistematică, riguroasă, a evoluției literaturii sovietice din 1917 pînă-n zilele noastre. E o lucrare prin excelență personală. Un critic de prestigiu, redactor-șefi al revistei „Voprosi literaturi" secretar al Uniunii scriitorilor sovietici, expune punctul său de vedere asupra drumului parcurs în 50 de ani de literatura patriei sale.

De altfel, autorul însuși ne previne într-un cuvînt introductiv că prezentarea nu va fi exhaustivă. Obiectul cercetării nu e totalitatea, ci ansamblul, din care cauză și toate referirile concrete, ca și analizele mai dezvoltate (de care beneficiază numai *anumite* opere), sînt doar ilustrative. Cineva l-ar putea reproșa lui V. Ozerov că nu e consecvent cu sine însuși atunci cînd dă totuși unor analize o extensiune prea mare, întrerupînd fluxul expunerii. Dar nu se poate contesta că și în acest fel autorul reliefează *viziunea sa* asupra obiectului. E preferată proza. Poezia, dramaturgia, critica sînt amintite doar pentru completarea tabloului. De săpat, se sapă în adîncime numai pe terenul oferit de proză (M. Gorki, Serafimovici, Babel, Furmanov, Ostrovski, Șolohov, Leonov, Simonov ș. a.). Ceea ce se explică, poate, și prin faptul că Ozerov ca critic s-a ocupat toată viața sa aproape în exclusivitate de proză (o carte a lui, referitoare la chipul comunistului în proza sovietică, a fost tradusă cu ani în urmă și în românește).

În principal, eseul are în vedere literatura rusă. Era și greu, practic imposibil, să încapă într-un volum, de proporții totuși reduse, cele peste 80 de literaturi sovietice. Cu toate acestea, în toate capitolele, atunci cînd se caracterizează direcțiile principale ale dezvoltării, se fac trimiteri la alte literaturi — cea ucraineană în primul rînd, apoi literaturile baltice, caucaziene, cele din Asia Centrală. În general, lucrarea impresionează prin volumul uriaș al materialului prelucrat. În profida lacunelor inerente, imaginea de ansamblu a literaturii sovietice și a literaturii unui *continent* socialist se realizează, și în asta rezidă, socotim noi, meritul principal al volumului.

Valoarea lui critică e însă mai redusă. Din primele pagini ne dăm seama că autorul nu și-a propus să facă o analiză amănunțită și substanțială a proceselor și fenomenelor literare, ca să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prezinte *un bilanț al realizărilor* cu prilejul unei date memorabile pentru umanitate — a 50-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Momentele dificile în dezvoltarea literaturii sovietice, înfruntările ascuțite de opinii, greșelile, în special cele legate de cultul personalității, care au necesitat ulterior reparații dureroase, nu sînt ocolite, sînt chiar prezentate sumar, ca aduceri aminte necesare înțelegerii unui proces, dar totuși doar ca niște date în afara temei, căci, repetăm, tema e „bilanțul realizărilor".

Acesta fiind profilul lucrării, în raport cu el realizarea e remarcabilă. Materialul propriu-zis e dispus cronologic, pe capitole conținînd fiecare fenomenele caracteristice cîte unei etape, alcătuindu-se astfel un film nu doar sugestiv, dar și captivant. E de menționat și stilul foarte „literar" al expunerii, care avantajează lucrarea, în sensul că o adresează dintr-o dată unor categorii diferite de cititori. Pe de o parte nu ne îndoim că volumul se va instala temeinic în bibliografia de specialitate, și nu doar ca o sinteză parțială reușită, dar și pentru că conține informații în plus, în comparație pînă și cu cele mai complete sinteze realizate pînă acum. Pe de altă parte, ca o lectură plăcută pentru cei mai puțin inițiați, același volum oferă un tablou global și colorat al dezvoltării literaturii sovietice oricui s-ar interesa de problemele ei, nefiind specialist. E o carte și științifică și de popularitate în același timp.

Obiecțiile cîte i s-ar putea aduce nu decurg deci nici din profilul lucrării, nici din calitatea realizării. Ele țin de unghiul de vedere al autorului.

Astfel, nepropunîndu-și, după cum am mai spus, să dea o prezentare sistematică a întregii evoluții literare, ci să facă doar un bilanț (ilustrat) al realizărilor, autorul își permite, firesc, o mare libertate de mișcare în selectarea materialului. Iar în această operație vehiculează niște criterii de ierarhizare pe care, de altfel, fără a le afișa, nici nu le ascunde. S-ar putea spune că spiritul în care s-a făcut selectarea a fost cel mai bine definit în fraza cu care începe ultimul capitol: „Literatura sovietică a fost un tovarăș de drum credincios și un prieten de nădejde al poporului în toate etapele luptei revoluționare și construcției socialiste" (p. 379). Se pornește deci de la ideea, azi unanim acceptată în țările socialiste și în cercurile artistice progresiste ale întregii lumi, că literatura (arta în general) nu poate fi considerată doar ca o reflectare pasivă a realității, ci că ea are de jucat un rol activ, alături de forțele sociale înaintate. În condițiile socialismului ea a căpătat și *noi* posibilități de a juca, chiar programatic, acest rol activ, încadrîndu-se în lupta generală a poporului. Or, se poate spune că V. Ozerov transformă această particularitate a dezvoltării artistice în socialism în principalul, dacă nu chiar unicul criteriu de apreciere a operelor literare. Pentru fiecare etapă se prezintă mai întîi care au fost problemele pe care le avea de rezolvat societatea, iar apoi se urmărește cum literatura a contribuit la rezolvarea lor.

Dar să nu se creadă că lucrarea are un iz sociologizant. Criteriile nu se substituie. Sînt date ca exemple numai opere de reală valoare artistică, iar pe baza lor se fac considerații pertinente privind cuceririle și inovațiile în domeniul formei, al genurilor, stilurilor etc. Literatura se discută ca literatură, ca artă. Tot ce nu are valoare ca artă, chiar atunci cînd eforturile de a contribui la progresul societății sînt vizibile, e dat la o parte. Criteriul de care am vorbit operează doar înlăuntrul seriei de producții avînd incontestabilă valoare artistică. În consecință, nu criteriul îl punem în discuție, ci absolutizarea lui, dat fiind faptul că autorul nicăieri nu menționează măcar că criteriul ales e doar unul din cele posibile, nu arată de ce și cum în virtutea lui o seamă de opere foarte valoroase din alt punct de vedere au fost lăsate la o parte. Vorbind și mai la obiect, V. Ozerov nu omite nimic din ce este efectiv valoros, însă atunci cînd anumite opere, în raport cu criteriul de selectare ales, nu sînt relevabile, le menționează doar, în timp ce altora le sînt rezervate uneori și 8 — 10 pagini. Astfel, ca să dăm un exemplu, despre romanele lui Pilniak se amintește doar ca de niște opere prin care s-a manifestat o anumită interpretare unilaterală a fenomenului revoluționar, în timp ce despre *Ceapaev* al lui Furmanov se vorbește îndelung ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

despre o operă exemplară. Ceea ce în sine n-ar putea îndreptăți, evident, nici o critică (din moment ce autorul n-a scris o dare de seamă, ci un eseu în care își afirmă punctul său de vedere), dacă ar fi punctate măcar și alte unghiuri posibile de abordare.

Tocmai pentru că volumul lui V. Ozerov pe care-l recenzăm e o carte captivantă, cititorul regretă că în cuprinsul lui găsește prea puține referiri și la dinamica internă a procesului literar, la realizările care l-au fermentat nu doar prin funcția socială a operelor respective, dar și prin descoperirile artistice, prin lărgirea problematicii umane etc. Doar știut este că literatura sovietică e deosebit de bogată tocmai în asemenea împliniri. După cum, nu încape îndoială că lucrarea s-ar citi cu un și mai mare interes dacă ar conține mai multe puneri în relație cu alte literaturi contemporane. Spunînd aceasta, nu ignorăm că dezvoltarea literaturii sovietice, mai ales în primele decenii, s-a constituit ca un fenomen foarte nou, original și independent. Dar în primul rînd tocmai această noutate, această independență și originalitate ar fi ieșit mult mai pregnant în evidență dacă ar fi fost comparate cu alte fenomene, măcar printr-o operație de juxtapunere. În al doilea rînd, o dată cu trecerea timpului, independența aceasta s-a cam atenuat, literatura sovietică s-a reintegrat în fluxul mondial al dezvoltării literare. Se înțelege de la sine, într-un „bilanț al realizărilor" nu prea era loc pentru multă comparatistică. Nu la absența unor analize comparative ne referim, ci la senzația că parcă se pierde din vedere faptul că pînă și în perioada cea mai „izolată" literatura sovietică nu era singură pe lume. E drept, lipsa aceasta e în parte compensată prin luarea în considerație a unui număr mare de literaturi sovietice. Obiectul (tema) impunea o anumită circumscriere. Dar nu e oare prea „totală"?

Cartea lui V. Ozerov se distinge și prin spiritul ei antidogmatic. Problemele realismu lu socialist nu domină din afară expunerea, nu o anticipează apodictic. Realismul socialist e prezentat istoric, ca un fenomen ce se naște în anumite condiții etc. Amănuntele ce se dau în această privință sînt în cea mai mare parte inedite pentru cititorul român. De asemenea, condamnările și aprobările (ale unor tendințe din trecut) se fac în majoritatea cazurilor circumspect, cu respectarea adevărului istoric, se subliniază și cuvenitele reparații etc. Totuși, pe alocurea, un anumit axiomatism se face simțit. De pildă, acolo unde, vorbindu-se de realism, se presupune parcă tacit că apartenența la realism conferă de la început operei un plus de calitate sau în acele pasaje unde „decadentismul" (în altă parte „modernismul") este tratat global ca un fenomen negativ, de involuție.

Dar ,evident, nu aceste aspecte cu totul parțiale și tangențiale caracterizează în ansamblu volumul lui Ozerov, ci conținutul lui masiv, finețea aprecierilor și pasiunea cu care reliefează splendidul dinamism al dezvoltării literaturii sovietice. Cartea merită să fie tradusă în românește pentru ampla informație privind întreaga literatură sovietică, precum și pentru modul în care ne ajută să înțelegem cum se pun astăzi problemele literaturii în U.R.S.S. Și — mai presus de orice — e o carte și utilă, și frumoasă.

Mihai Novicov

MODERNITATEA *SCRISORILOR PERSANE*

Poate cea mai seducătoare caracterizare a lui Montesquieu o făcea în 1928 André Gide, cu 11 ani mai înainte de apariția *Caietelor*, rămase aproape două veacuri inedite și la 207 ani de la ediția princeps a *Scrisorilor persane*; Gide îl compara pe marele iluminist cu Paul Valéry, afirmînd că, dacă autorul *Cimitirului marin* ar fi trăit în secolul al XVIII-lea, „ar fi gîndit și ar fi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scris ca Montesquieu". Într-adevăr, *Caietele* (care apar acum pentru prima dată în românește, în anexa *Scrisorilor*) sînt un fel de *Varieté*. Coincidențele spirituale sînt evidente în paginile pline de cugetări asupra operelor literare și artistice în primul rînd, dar nu numai atît. Paul Valéry s-a ocupat el însuși de *Scrisorile persane*, în cel de-al doilea volum din *Varieté*, în 1930, subliniind esența acestor scrieri prin ideea că „orice fenomen social devine carnavalesc..." și traducînd întrebarea adresată lui Usbec: „Cum poate fi cineva persan?" prin „Cum poate fi cineva ceea ce este?

Cît de actuale sînt aceste *Caiete* o putem dovedi prin cîteva citate aforistice: „Îmi place să citesc o carte nouă după ce a fost judecată de public. Asta înseamnă că în sinea mea îmi place mai mult să judec publicul decît cartea"!; „Ce veac și veacul nostru, în care există atît de mulți critici și atît de puțini cititori!" „Cînd vedeți pe unul din personajele lui Shakespeare năiștindu-se ca un vultur, e el. Cînd îl vedeți că se tîrăște, e veacul lui".

Caietele mai pot fi considerate și mărturisiri literare insolite sau direct „jurnale" de creație. *Scrisorile* mele *persane* — afirma scriitorul undeva — i-au deprins pe scriitori cu întocmirea romanelor în epistole, ca să continue a le defini în *Caiete* ca fiind pline de „haz și voie bună".

Montesquieu a gustat cu mult humor și chiar și-a trăit în mare măsură orizontul spiritual al *Scrisorilor persane*, nu numai pentru că editorii timpului îl trăgeau de mînecă, rugîndu-l să mai „facă niște *scrisori persane*", solicitare ce se adresa și altor literatori ai vremii, ci și pentru faptul că lumea „bună" a Parisului de atunci îi cerea să le publice și pe cele rămase în sertar, așa cum, printr-un badinaj, anunțase în prefața primei ediții.

Paradoxul acestor trăiri e numai aparent un paradox. Charles de Secondat de la Brède et de Montesquieu se simțea bine în compania mondenilor, care-l socoteau în primul rînd autor de romane galante, de povestiri aventuroase, de ficțiuni distractive, un fel de corespondente ale romanelor captivante sau polițiste de azi. Nici mai mult nici mai puțin. Dar tot atît de adevărat este faptul că un La Bruyère sau La Rochefoucauld au citit cu alți ochi *Scrisorile persane*, gratulîndu-l pe autor cu titlul de filozof și moralist. Dar însăși biografia sa e paradoxală. Atunci cînd se naște, cu o sută de ani mai înainte de marea Revoluție Franceză, în castelul de la Brède, părinții îi aleg drept naș un cerșetor necunoscut. (Desigur, există aici o simbolistică politică și etică, nu numai o bizarerie heraldică!)

Magistrat, autor de studii juridice, estetician subtil și îndrăzneț pentru vremea lui, fizician (a scris despre transparența corpurilor), anatomist (a făcut comunicări academice despre funcționarea glandelor renale), filozof etc., apare ca literat cu o carte pe care nici n-o semnează, deși își semnase cu toate titlurile lucrările extraliterare. Dar, cu toată anonimitatea lor tipărite la Amsterdam în 1721), *Scrisorile persane* i-au oferit cu adevărat un nume; celelalte titluri de om de știință au rămas numai în cadre de specialitate.

Că a alimentat cu sugestii cel puțin pentru două secole romanul modern nu e greu de dovedit; Voltaire va scrie în genul lui *Micromegas* (1752) și *Naivul* (1767) sau peste timp Aldous Huxley, *Ce minunată Lume nouă* (1931), ca să nu mai amintim înflorirea extraordinară a romanului epistolar de după el: Le Sage, Merivaux, Crebillon, Prevost, Diderot, Choderlos de Laclos în Franța sau Richardson în Anglia. Nici epica confesivă a lui Jean-Jacques Rousseau nu poate fi înțeleasă fără relația în timp cu *Scrisorile persane*.

Metaforizare picantă a severelor principii din *Spiritul legilor*, prezentare a epocii de frivolitate stilizată (ce corespundea moravurilor Regenței), *Scrisorile persane* au fost gustate la noi în epoca „luminilor" noastre de un Ion Budai-Deleanu, imitate de un Ion Codru-Drăguşanu în ale sale *Epistole* și reactualizate, ca model de compoziție criptică, de un Tudor Arghezi în *Tablete din Țara de Kuty*. În treacăt amintim faptul că prin 1730 autorul *Scrisorilor persane* ajunge și prin părțile noastre, în Transilvania, lăsîndu-ne cîteva rînduri despre minerii din Munții Apuseni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar în istoria literaturii noastre moderne, Montesquieu e prezent în tot romantismul. I. A. Vaillant, în şcoala sa de limbă „franţozească" de lîngă Hanul Grecilor, din Bucureşti, pe la 1831, făcea dicteuri din *Grandeur et décadence des Romains* unui auditoriu format din Grigore Alexandrescu, Ion Ghica sau Nicolae Bălcescu; Grigore Pleşoianu recomanda pe la 1840 traducerea *Spiritului legilor*, la 1795, George Manuel publică la Leipzig prima traducere din Montesquieu, urmat în 1831 de Stanciu Căpăţîneanu; pe la 1828 Ionică Tăutu îi citise lucrările, iar mai tîrziu George Barițiu îi citează numele etc.

Dar prin difuzarea chiar parţială a *Scrisorilor persane* numele juristului şi filozofului Montesquieu începe să fie consemnat numai de specialişti. Scrisorile pătrund chiar în original ca operă de fantezie. Dar le citim azi cu voluptate nu numai pentru fantezia lor barocă, ci şi pentru simbolistica lor aplicabilă şi epocilor mai noi, fiindcă multe din moravurile incriminate n-au fost complet debordate de istorie.

Atacurile ieroglife ale lui Montesquieu sînt adresate întregii societăţi franceze, dar nu numai franceze — simbolurile sînt universale — , de la gaşca de cafenea pînă la Academia franceză. Pe scriitorii de cafenea îi ironizează aproape ca un contemporan al nostru: „Cafeneaua are mare căutare la Paris ... Este una unde cafeaua se prepară în aşa chip, încît dă duh celor care beau din ea; sau cel puţin dintre toţi cei care ies de acolo, nu e nici unul care să nu creadă că e de patru ori mai deştept decît în momentul în care a intrat".

Cineva cu manii universitare şi istorice ar putea socoti *Scrisorile persane* nişte pamflete şi le-ar corela cu pamfletele lui Dimitrie Cantemir sau cu portretele lui G. Călinescu din *Bietul Ionide*. Comparaţiile n-ar fi lipsite de sens. În esenţă, *scrisorile* sînt pamflete, iar ca formă, o galerie de portrete vii, unele colective. Aproape schiţe dramatice seriale sînt „reportajele" satirice din saloane, iar *scrisoarea* despre Academia franceză (cea mai academică şi academistă academie a timpului) e parcă o anticipare ieroglifică, cu gust pentru absurd, a suprarealismului: „Acest corp (al Academiei — *n. n., E. M.*) are patruzeci de capete, toate pline de figuri de stil, metafore şi antiteze; atîtea guri nu vorbesc decît prin exclamaţii, urechile lor vor să fie întotdeauna izbite de cadenţă şi armonie...".

Unii poeţi apar în rîndurile lui Usbec ca nişte „bufoni ai speciei omeneşti"; parizienii proşti, poate cei mai proşti, vor să „aibă spirit", iar cei ce vor să aibă spirit „vor să scrie cărţi", ca prin ele să chinuiască şi generaţiile viitoare, după ce prin prezenţa lor i-au chinuit pe contemporani.

Tot ce se întîmplă în haremurile persane, în castelele de la mii de kilometri, în mănăstirile de pe alte meridiane, toate departe de Paris, nu sînt ipostazele unei epici decorative, gratuite, ci atacuri la adresa moravurilor franceze, în speţă europene, nu persane.

Identificarea cu un fel de metafizică a orizontului persan este atît de mult studiată de Montesquieu, încît asimetriile compoziţionale pe care le cultivă pot fi asemănătoare fără efort asociativ cu asimetriile covoarelor persane. Prin transpunerea textului în limba română, Ştefan Popescu respectă organic aceste asimetrii, care constituie, în mare măsură, farmecul stilistic al operei lui Montesquieu: „O regularitate prea mare este citeodată neplăcută": spunea undeva, într-un comentariu, autorul *Scrisorilor*. Acest stil de arabesc, remarcat şi comentat adecvat de Irina Eliade în prefaţa cărţii, pare a anunţa „stereofonille" şi „stereoscoplile" cu aspect de vitraliu ale prozei lui Proust, combinaţiile reflexive ale romanelor lui André Gide (cel puţin în parte), tehnica contrapunctului din proza lui Aldous Huxley şi Jean-Paul Sartre.

Scrisorile sînt opere moderne, cu valoare universală, nu numai prin spiritul lor iscoditor şi lucid, nu numai prin tehnica arabescului asimetric de care s-a vorbit atît de mult, tehnică atît de gustată şi azi, dar şi prin suitele de paradoxuri insolite şi poate infecunde la prima impresie, cu care se încheie fiecare articulaţie din acest roman bizar. Montesquieu paradoxează pe teme diverse: moda, cultura, ştiinţa, familia, morala etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Scrisorile persane nu sînt lirice, n-au nici un strop de afectivitate; epica lor incisivă ne oferă o delectare intelectual-rafinată. Mondenul Montesquieu cultiva, ca şi G. Călinescu al nostru, peste timp, o filozofie ironică şi convenţională a mondenităţii şi a contactului cu publicul: „Mi-am dat întotdeauna seama că pentru a reuşi în societate este bine să treci drept nebun, rămînînd înţelept în sinea ta" (*Caiete*). Prezenţa în saloane, în cluburi (după anglomania secolului al XVIII-lea francez), în biblioteci şi totodată în circiumi şi cafenele nu-l transforma în rău pe Montesquieu. Numai aşa putea observa totul în profunzime şi numai aşa putea scrie din interiorul fenomenelor pe care le trata literar. *Scrisorile persane* n-ar fi fost altfel posibile. Nu e un secret că şi clasicii cultivau şi ei un fel de boemă. Molière, La Fontaine, Chapelle, Boileau se adunau să petreacă, uitînd saloanele stilate, la circiuma „La oaia albă" din marginea villoneză a Parisului boem.

Este meritul poetului Ştefan Popescu de a ne transpune în româneşte, cu voluptate rafinată, chiar spiritul *Scrisorilor persane*, care de două secole şi ceva n-au devenit desuete pentru gusturile noastre superchimizate de experimente sau ghidate de prea multe moduri şi mode epice.

Emil Manu

LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye**

Cartea profesorului Lionel Gossman, şeful catedrei de limbă şi literatură franceză de la The John Hopkins University, este consacrată progresului studiilor medievale în Franţa secolului XVIII şi celui căruia i se datoreşte dezvoltarea lor; Sainte-Palaye. Cercetările începute la Oxford, sub îndrumarea profesorului Jean Seznec, au fost continuate timp de un deceniu; „din prezentarea originală, care a făcut obiectul unei teze de doctorat în filozofie, ne mărturiseşte autorul, am reţinut ideea fundamentală de a combina istoria ideilor cu biografia şi istoria socială, dar în loc de a trata acestea ca domenii adiacente cercetării, în genul tradiţional al „Vieţii şi operei", am căutat să le prezint în relaţiile lor reciproce".

Prezentînd viaţa filologului francez şi interpretîndu-i opera, autorul conferă cărţii sale o dublă deschidere; spre lumea în care Sainte-Palaye şi-a desfăşurat activitatea, oferindu-ne, astfel, un excelent capitol de sociologia culturii, ca şi spre destinul studiilor medievale, dezvăluindu-ne filiere şi confruntări ce ţin de domenlul literaturii comparate. În tot cuprinsul lucrării, istoria ideilor este urmărită în cadrul ei social. În asemenea condiţii, monografia profesorului Gossman se înscrie printre cele mai instructive contribuţii recente la cunoaşterea iluminismului occidental.

De altfel, autorul s-a dovedit un protagonist al istoriei literare *integrale* şi în celelalte lucrări pe care le-a publicat recent. În *Men and Masks. A Study of Molière*, ajunsă în 1969 la cea de-a treia reeditare (tot în The John Hopkins Press), L. Gossman a realizat, poate, cea mai bună sinteză consacrată lui Molière în anii din urmă; analizînd piesele *Amphitrion*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* şi *George Dandin*, el şi-a concentrat rezultatele investigaţiei într-un capitol intitulat, *Molière şi vremea sa*, în care creaţia marelui dramaturg este înfăţişată în cadrul vieţii sociale şi intelectuale din Franţa lui Ludovic al XIV-lea. Relevînd cu spirit de pătrundere conflictul social care alimentează conflictul dramatic din comediile lui Molière, profesorul Gossman reia original cîteva concluzii din exegeza pe care L. Goldmann a consacrat-o operei lui

* Baltimore, The John Hopkins Press, 1968, 377 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Racine, pentru a sublinia că „pentru Molière, viața umană, în măsura în care este „un spectacle devant les hommes", a fost integral absorbită în neesențial". Procesul „teatralizării vieții", pe care specialistul l-a urmărit și într-un studiu din 1963 : *Voltaire's Charles XII : History into Art* (unde constată că „transformarea realității din trecut, a istoriei, într-o formă estetică, este pe de-a-ntregul tipică pentru o perioadă care a încercat să transfigureze realitatea prezentă, însăși viața societății, într-o formă estetică"), ridică nu numai o chestiune dintre cele mai instructive din istoria culturii moderne, dar supune meditației noastre și o temă de primă importanță pentru înțelegerea lumii contemporane.

Înscriindu-se în aceeași sferă de preocupări, cartea de față întreprinde o analiză spectrală a vieții culturale franceze din secolul XVIII și, concomitent, îndeamnă la cercetarea unor fenomene spirituale contemporane, care apar, tacit, în lumină. Pe drept cuvînt și această nouă lucrare lui L. Gossman poate fi denumită „a provocative book".

Evident, la Curne de Sainte-Palaye nu este un scriitor care poate fi ignorat. Membru al Academiei franceze, autor al unor lucrări ambițioase care au rezistat multă vreme în reînnoirea permanentă a cunoștințelor, eruditul merita să revină în actualitate. În cartea de față, el reapare, însă, în cel mai interesant context ; în locul expunerii anoste, care nu mai este practicată decît de fabricanții de manuale, convinși că au definit o evoluție spirituală dacă au înșirat datele biografice și bibliografice preluate din alte cărți, analiza pornește, din primele pagini, pe făgașul cel mai instructiv : autorul remarcă, pe drept cuvînt, că „iluminismul, așa cum îl înțelegem astăzi, este mai curînd un limbaj decît o idee unică", iar variația acestuia în diferitele arii culturale nu poate fi surprinsă decît dacă se ține seama de faptul, adesea ignorat de cei care descoperă în iluminism o ideologie comună unei pături cosmopolite, că „în fiecare țară — pentru că iluminismul a existat nu numai în Anglia, Franța și Germania, dar și în Italia, Spania, Polonia, Rusia, Imperiul austriac, țările scandinave, cele două Americi — a dobîndit o formă particulară și a avut o istorie specifică și că în fiecare țară grupuri diferite din clasa suprapusă a societății au elaborat teorii și programe opuse, din care o bună parte se impun a fi recunoscute ca aparținînd iluminismului și drept contribuții la un întreg extrem de complex".

Opera lui Sainte-Palaye devine un veritabil document cultural tocmai datorită faptului că reflectă mentalitatea nobilimii „de robe", distinctă de „la noblesse d'épée" ca și de clerul înalt, de grupul celor „anoblis", foști membrii ai burgheziei. Partea I a cărții evidențiază cu prisosință această variație a mentalității din societatea franceză și capitolele 3 și 4 — „societăți savante, saloane" și „învățați și filosofi" — ni se par esențiale pentru cunoașterea culturii franceze din secolul XVIII. Împreună cu personajul său, autorul străbate saloanele pariziene și din provincie, precizîndu-le tendințele și orientarea, prin referirea la disputa dintre „Anciens" și „Modernes" care cristaliza atitudinile, ca și prin urmărirea afirmării, mai pregnante sau mai discrete, a spiritului libertin. După o călătorie în Olanda, Sainte-Palaye devine cunoscut în cercul lui Boulainvilliere și la 27 de ani este ales la Academia des Inscriptions, unde, alături de Secousse și Mézléres, imprimă un curent de gîndire opus iezuitismului conservator și înrudit tendinței „Modernilor" de a cerceta lucrurile și nu cuvintele („cose" și nu „parole"). Sainte-Palaye se asociază mai ales cu Camille Falconet, autorul unui program ce urmărea reînnoirea studiilor istorice ; el frecventează și pe Rémond le Grec, ca și salonul, celebru la mijlocul secolului, al doamnei Doublet de Persan, pe care frații Goncourt îl caracterizau retrospectiv drept „o lume mică, care trăia fără griji, fără Dumnezeu, fără remușcări, în cea mai adîncă și senină trîndăvie a sufletului", dar care, lăsînd de o parte coloratura agnostică din fraza scriitorilor din secolul XIX, nu se desinteresa de tot ceea ce ar fi putut reforma viața socială ; aici, ca și în alte cercuri, Sainte-Palaye se atașează aspirațiilor grupului parlamentarilor, de care se simțea legat și prin apartenența sa socială. În 1739 și 1749, în cursul vizitelor sale în Italia el este introdus în cercul Cleliei Borromeo, unde cunoaște pe Scipione Maffei ; la Modena, intră în contact cu celebrul Ludovico Antonio Muratori, iar la Florența cu Giovanni Lami ; rodnică a fost

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

legătura sa cu Domenico Passionei, care avea să procure specialistului francez copii de pe manuscrisele de la Vatican.

Sainte-Palaye devine, astfel, un reprezentant al grupului învățaților „de robe", pe care autorul îl compară cu cel format din „philosophes". Dacă la începutul secolului XVIII a existat o oarecare colaborare între grupurile negustorilor, a bancherilor, a aristocraților sau magistraților, după 1730, cînd viața economică se înviorează, burghezia se separă tot mai mult de aristocrație, atît datorită faptului că nu mai este interesată în achiziționarea domeniilor funciare, cît și datorită imposibilității păturei suprapuse de a absorbi grupul în creștere al celor care deveneau tot mai bogați : în ochii burgheziei, privilegiile au început să apară ca metereze învechite și ca stavile de înlăturat. În acest context social își fac apariția *Enciclopedia*, *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire și *l'Esprit des lois* de Montesquieu, pe care autorul o consideră un „tour de force" în combinarea spiritului filozofic cu cel feudal ; conturarea unor soluții este schițată, însă, mai ales în scrierile grupului radical, animat de un spirit argumentativ și democratic, ce se îndreaptă împotriva instituțiilor tradiționale. Profesorul Gossman nu face o separare netă, ce ar fi fost fictivă, între acești „philosophes" și grupul învățaților, al magistraților, al aristocraților luminați ; Sainte-Palaye, de exemplu, a fost legat el însuși de aripa liberală a aristocraților, ca și de parlamentari. Învățații s-au întîlnit frecvent pe aceleași poziții cu filozofii și laolaltă au respins istoria factologică sau narațiunile literaturizante ale vieților regești, în genul celor practicate de abatele Sain-Réal ; dar tensiunea nu a putut fi evitată, mai ales din motive politice. Pentru filozofi, istoria trebuia să-și propună un țel educativ pentru a nu deveni inutilă, iar mare parte din acest obiectiv se realiza, după părerea lor, prin relevarea rolului actului uman în procesul istoric ; pentru învățați, istoria se înfățișa ca o continuă evoluție spre realizarea ordinei liberale, care reflectînd punctul de vedere al magistraturii, echivala cu instaurarea ordinei și a legii în locul haosului creat de pasiunile personalităților, sub care denumire se ascundea monarhia absolută. Utilizînd categoriile trecutului, în mare parte, și întrucît se întemeiau pe o tradiție ce pornea de la Montaigne, pentru a ajunge la Montesquieu, învățații vorbeau în numele „națiunii", cu convingerea că o monarhie cenzurată de parlament putea asigura fericirea dorită de toate spiritele filozofice : „așa cum o practicau învățații, istoria, oricît de filozofică devenea ea, sfîrșea întotdeauna prin a justifica și a da substanță ordinei existente, chiar atunci cînd schița căile de modificare a ei. Fără putință de tăgadă că Montesquieu și învățații secolului XVIII au oferit o bază mai solidă cercetării istorice decît o puteau furniza filozofii. Este adevărat că, într-un anume sens, viziunea lui Montesquieu implică o negare a timpului și a istoriei, întrucît nu poate fi loc într-însa pentru factorul inovator, ci doar pentru reîmbinarea elementelor existente. Dar, într-un alt sens, prin descoperirea unui sistem și a unei coerențe în înseși evenimentele din trecut și nu numai în conceptele mentale, ea a conferit semnificație celor mai mărunte date particulare și a făcut să depindă efectiv înțelegerea trecutului și a omului de investigarea datelor particulare. Cercetarea istorică a fost, astfel, ridicată deasupra grămezilor de fapte, a spiritului de anticariat irresponsabil, a disputelor regaliste. Gibbon a fost unul dintre cei care au sesizat acest fapt cu claritate... Cercetarea istorică a descoperit, lui Montesquieu și învățaților, nu numai structurile culturii umane, dar a precizat — și încă destul de limpede — posibilitățile oferite activității umane și condițiile în cadrul cărora omul este liber să realizeze o lume ordonată, conform opțiunii sale. Aceasta nu o putea accepta fără să se înșele cel mai radical dintre filozofi și ei au disprețuit cu bună știință pe cei care se angajaseră cu atîta aplicație la restabilirea meterezelor și a liniilor de demarcație pe care ei doreau să le facă să dispară" (pp. 124—125).

Opera lui Sainte-Palaye apare, astfel, în confruntările de idei formulate de grupurile intrate în conflict. După ce într-un ultim capitol, atașat la prima parte a cărții, autorul descrie interesul personajului său pentru artă (călătorii în Flandra, la Veneția, cu faimosul de Brosses — care consemna că nu lua masa decît după ce „își încărcaseră conștiința cu patru tablouri de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tizian şi două platforme de Veronese" — , la Herculaneum, unde a izbutit să contemple primele fresce scoase la lumină de săpăturile proaspăt începute) el întreprinde, în partea a II-a, o concisă şi documentată incursiune în lucrările care au semnalat o redeşteptare a interesului pentru studiile medievale în Europa, în secolele XVII—XVIII, insistînd asupra rolului jucat în acest sens de Camile Falconet la Académie des Inscriptions. Partea a III-a trece în revistă operele lui Sainte-Palaye, atras la început, ca şi contemporanii săi, de fenomenul lingvistic, în studiul căruia, observă autorul, dacă a eliberat limba de balastul retoric, a lăsat totuşi uşa deschisă model şi preţiozităţii. Sînt descrise critic : glosarul limbii franceze vechi, contribuţiile la istoria limbii franceze, precum şi publicaţiile de documente referitoare la istoria Franţei ; capitole speciale sînt consacrate cataloagelor de manuscrise şi problemelor metodologice ridicate cu prilejul editării textelor vechi, cercerărilor asupra surselor cronicăreşti şi literare, pentru ca o analiză aparte să fie rezervată ambiţiosului proiect al *Dicţionarului antichităţilor*, precum şi operelor care i-au asigurat un loc în istoria literaturii franceze : *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* şi *Mémoires historiques sur la chasse*, ambele investigate în lumina contribuţiilor savante recente, care au depăşit mare parte din concluziile eruditului de acum două secole. Opinia lui Sainte-Palaye despre caracterul monarhic al instituţiei cavaleriei medievale devine inteligibilă în lumina atitudinii politice şi sociale a aristocraţiei din secolul XVIII, dornică să reconcilieze diverse elemente pentru a recompune o tradiţie a societăţii vechiului regim. În sfîrşit *L'Histoire littéraire des troubadours* este prezentată ca o apariţie deosebită în şirul cercetărilor de cultură medievală, opera înregistrînd un larg ecou în literatura europeană, furnizînd utile baze de plecare lucrărilor unui Gibbon, Thomas Warton sau Percy, ca şi istoricilor sau literaţiilor din alte ţări, într-un secol care s-a îndreptat spre evul mediu nu pentru a descoperi o lume uitată, ci pentru a cumula elemente, care o dată remodelate, „puteau mai bine exprima propria lui personalitate". Dar conturînd raportul dintre medievalism şi iluminism, prof. Gossman atrage atenţia asupra unui interesant aspect care este organic legat de iluminism, în ansamblul lui : greutatea în a defini poziţia eruditului francez faţă de cultura medievală rezidă în caracterul „deschis" al unei mari părţi din producţia scrisă din secolul XVIII — anume în „mistificarea literară" care făcea pe cititor răspunzător de sensul pe care-l acorda unor creaţii ; această ambiguitate reflectă, în fond, încercarea de a reconcilia, în gînd şi în sentiment, multiplele tendinţe ce se aflau într-un conflict latent în ideologia iluministă. La rîndul nostru, am depistat o ambiguitate similară în scrierile Rîmnicenilor, care la sfîrşitul secolului XVIII preconizau idei iluministe într-un aparat conceptual tradiţional. Am identificat, de asemenea, în cultura scrisă română din acest răstimp, acea tendinţă pe care L. Gossman o defineşte cu claritate : „Într-adevăr, iluminismul a iniţiat expansiunea domeniului culturii istorice şi a însăşi noţiunii de cultură, care este una dintre notele distinctive ale viziunii moderne a lumii, în raport cu viziunea umanistă" (p. 353).

Dar oprindu-ne asupra acestor observaţii generale, inserate în cartea de faţă, nu ne propunem decît să subliniem o dată mai mult aportul lucrării profesorului Gossman la o mai bună cunoaştere a culturii europene din epoca luminilor, contribuţie de pondere ştiinţifică, atît prin aparatul critic — din care nu lipseşte nici o sinteză fundamentală şi nici un studiu recent de temeinică erudiţie publicat într-una din limbile de circulaţie internaţională —, cît şi prin acribia cu care este investigată creaţia unui prolific filolog.

Conturînd atitudini şi desprinzînd semnificaţii din manifestările culturale ale unor societăţi diferite, autorul îşi călăuzeşte cititorul în viaţa frămîntată a unei lumi, care, în perspectiva preschimbărilor, şi-a căutat puncte de sprijin în trecut sau în viitor. Utilă cercetărilor epocii luminilor din Franţa şi Italia, mai ales, cartea profesorului L. Gossman se impune, totodată, atenţiei prin interpretarea stimulantă şi înnoitoare a vieţii intelectuale dintr-un secol de care ne leagă multiple fire.

Alexandru Duţu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATHEMATIK UND DICHTUNG

Încercări în problema unei ştiinţe exacte a literaturii — ediţia a III-a, Nymphenburger Verlagshandlung München, 1969

Cu acest titlu a sosit la Institutul nostru o carte de teorie literară. Lucrarea este prezentată ca o culegere de 21 de articole : „contribuţii originale a douăzeci de oameni de ştiinţă din Est şi Vest, literaţi, naturalişti, lingvişti, matematicieni, filozofi, sociologi, pedagogi, şi oferă pentru prima oară în limba germană panorama unui domeniu de cercetare care aparţine larg viitorului ; ea pune în discuţie o dezvoltare revoluţionară în cadrul ştiinţei literaturii".

Prof. Helmut Kreuzer, care a pregătit şi această ediţie, schiţează atmosfera actuală a ştiinţei literaturii : „Dezvoltarea teoriei informaţiei, a ciberneticii, a statisticii, a lingvisticii matematice şi a altor altor discipline au creat situaţia că problema posibilităţilor şi a limitelor unei ştiinţe exacte a literaturii poate fi rezolvată hotărîtor şi mai ştiinţific decît pînă acum (*Mathem. u. Dicht.*, p. 9). În articolul său de introducere, prof. Helmut Kreuzer dă o schiţă istorică măgulitoare a cercetărilor exacte moderne de literatură : Poe, Goethe, Novalis, Tieck, H. von Kleist. Apoi arată specializarea, precizarea şi direcţionarea cercetărilor literare în ultimele decenii : A. Speiser, *Modul de a gîndi matematic*, S. R. Levin, *Producţia automată a secvenţelor poetice*, *Logica poeziei* etc. În cadrul acestor studii bine delimitate şi argumentate riguros se înscriu şi studiile din acest volum.

Gustav Herdan, în studiul *O legitate a amestecului lingvistic*, cercetează capacitatea de absorbţie şi adaptare a cuvintelor noi într-o limbă, pe plan colectiv şi individual, alegînd pentru planul individual un text de Goethe şi unul de Chaucer. Autorul găseşte cu ajutorul metodelor matematice o anumită legitate, pe care o traduce din limbaj numeric în limbaj comun astfel : „posibilitatea de apariţie a unui cuvînt de origine romanică (în cazul textului analizat de el) este direct proporţională cu lungimea textului. Aceasta poate fi considerată ca o lege cantitativă a amestecului lingvistic" (*op. cit.*, p. 104). Valoarea practică a acestei legi este că pe baza ei se poate stabili proporţie de cuvinte de o anumită etimologie în funcţie de lungimea textului şi acestea pot fi argumente pentru clasificarea şi cronologizarea unei opere literare. Autorul conchide de asemenea că metoda statistică în genere e foarte utilă şi perfect adecvată pentru lămurirea unui text, pentru datarea lui, ca şi pentru stabilirea textului într-o ediţie istorico-critică. Aceeaşi opinie o susţine şi Helmut Praschek în studiul *Tehnicizarea ediţiei, posibilităţi şi limite*, W. Fuchs şi Iosif Lauter în studiul *Analiza matematică a stilurilor literare* pornesc la o analiză lingvistică a textului pentru a ajunge la determinarea matematică a anumitor caracteristici de stil specifice unor autori, unei epoci, unei limbi etc. Autorii recunosc insuficienţa metodei matematice folosite exclusiv în analiza textului literar, justificînd rezerva pe care ea o suscită ; ei recomandă o referire prudentă şi în limita strictului necesar la sensul textului, „care influenţează totdeauna structura formală în care e îmbrăcată". Dar ei dovedesc că o cercetare matematică, deci strict obiectivă, nu se poate aplica decît asupra structurii formale. De aceea ei definesc noţiunea matematică de stil ca „totalitate a tuturor datelor măsurabile cantitativ din structura formală a unui text (*op. cit.*, p. 109).

În cadrul exemplelor prezentate se urmăresc cu mijloace matematice anumite caracteristici de stil ca numărul silabelor pe cuvînt, la texte din Rilke, Goethe, Sallust şi Caesar şi se conchide că aceasta e o caracteristică a limbii în genere şi nu a autorului ; numărul cuvintelor pe propoziţie la texte din 27 de autori, filozofi, sociologi, literaţi, fizicieni, logicieni etc. Concluzia calculului matematic, exprimată grafic, foarte utilă pentru cercetători lingvistici, pare autorilor mai puţin utilă din punct de vedere literar, deci în scopul fundamentării unei judecăţi estetice ; căci, în calculul statistic, ordinea de importanţă a elementelor din text nu interesează, în timp ce pentru o judecată estetică ordinea cuvintelor dintr-o poezie, de pildă, e hotărîtoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru a ne apropia de descrierea matematică cît mai profundă şi atotcuprinzătoare a unui text literar, autorii concep o analiză lingvistică (a părţilor din cuvînt şi a punctuaţiei) în limbaj matematic şi cu aparat matematic. Ajung astfel la o stabilire foarte nuanţată a diferenţelor stilistice între doi autori (Kant şi Goethe aici) din punctul de vedere al caracteristicilor considerate. Autorii studiului semnalează deci importanţa stabilirii acestor caracteristici pentru obţinerea unor concluzii esenţiale şi definitorii pentru un text dat".

Elisabeth Walther în *Analiza semiotică* foloseşte teoria semantică pentru a diferenţia stilurile limbii literare. Ea cercetează deviaţiile stilului beletristic la doi autori, Arno Schmidt şi Gertrude Stein, luîndu-se ca punct de reper stilul publicistic. După o analiză minuţioasă şi fină, bogată în termeni semiotici (ca icon, simbol, rămă etc.), E. Walther conchide:„... putem stabili pentru FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung) o situaţie reală politică care e parte a realităţii politice a epocii noastre. Autorul rămîne irelevant. La Schmidt avem constituirea unei lumi fictive cu intenţii morale de „exemplu" şi de aceea are momente pur lingvistice care caracterizează textul său şi îi dau trăsătura de „informaţie"; aceasta depăşeşte însă informaţia semantică şi devine informaţie estetică. La G. Stein nu joacă nici un rol în text nici lumea fictivă, nici lumea reală, de aceea denumim textul ei abstract; el este construit din metasemne şi nu dă nici o imagine ci numai o structură cubistă şi depăşeşte prin aceasta informaţia semantică, ajungînd la o informaţie estetică" (*op. cit.*, p. 157).

Franz Schmidt în *Propoziţie şi stil* foloseşte o analiză cantitativă a propoziţiilor din punct de vedere gramatical — construcţie şi înlănţuire — pentru a fundamenta obiectiv judecăţile stilistice. Printre alte concluzii foarte interesante, autorul ajunge şi la concluzia că judecata estetică de valoare nu poate fi determinată matematic nu pentru că ar fi independentă de trăsăturile obiective (cantitative) ale textului, ci pentru că această judecată are un caracter socialistoric şi e în permanenţă revizuire.

Hardi Fischer în *Dezvoltarea şi judecarea stilului* cercetează dezvoltarea stilului la şcolari prin urmărirea creşterii anumitor indici cantitativi ai trăsăturilor de stil, număr de cuvinte pe propoziţie, mod de înlănţuire a cuvintelor, număr de silabe pe cuvînt, frecvenţa părţilor de propoziţie etc. Autorul mai cercetează şi bazele obiective ale judecăţii stilistice subiective, folosind legile lui G. Kingsley Zipf: „dacă se ordonează cuvintele unui vocabular într-o ordine R, în sensul frecvenţei lor f, atunci avem relaţia log f = c.p. log R; şi legea dependenţei între *n*, numărul de cuvinte folosite, şi *N*, numărul total al cuvintelor limbii, log log n = a + 0 log log N.

Rezultatele obţinute în studiul asupra stilului şcolarilor sînt deosebit de elocvente pentru literaţi, întrucît demonstrează eficacitatea metodelor matematice în cercetările lor stilistice pe autori.

Norbert Ulrich în *Despre un model matematic pentru determinarea componentelor stilului literar* prezintă şi comentează analiza matematică a lui John Carrell asupra a 150 de texte diferite. John Carrell cercetează stilul cu metode pur matematice, conjugate însă cu un criteriu subiectiv, prin luarea în consideraţie a laturii pragmatice a semnului. În acest scop, foloseşte un test special la care trebuie să răspundă specialiştii în literatură. Răspunsurile lor sînt astfel dirijate încît să fie ulterior matematizabile. Autorul găseşte astfel şase componente stilistice care descriu matematic cele 150 de texte. Dar din nefericire, arată N. Ulbrich, aceste componente sînt obţinute pe baza unor trăsături care aparţin foarte strict limbii engleze şi nu sînt nicicum transferabile asupra altor limbi. În plus, latura pragmatică duce la apariţia unui grad indezirabil de subiectivism, dovadă că însuşi I. Carroll a ajuns la rezultate neconcludente cînd a anchetat studenţi în locul specialiştilor.

Rul Gunzenhäuser în studiul *Despre teoria estetică literară a lui G.D. Birkhoff* cercetează formula lui Birkhoff pentru măsura estetică, şi implicaţiile ei privind fundamentarea matematică a judecăţii de valoare estetică. Birkhoff consideră estetica drept ca o ştiinţă a ecuaţiilor şi a lucrurilor care le provoacă; el caută factorii estetici ai unei clase de obiecte, îi defineşte, cantitativ şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin compararea rezultatelor, obține o ierarhizare a valorii lor estetice. Consideră că recepția estetică are 3 momente: percepția obiectului printr-o încordare a activității simțurilor, care e proporțională cu proprietatea de complexitate a ( ) obiectului estetic; plăcerea dată de obiect, ca o compensare a încordării; și descoperirea unei anumite ordini (O) între elementele obiectului. Pe baza acestor elemente Birkhoff dă relația $M = \frac{O}{C}$ ceea ce înseamnă că o operă are valoarea estetică cu atît mai mare cu cît are un coeficient de ordine mai mare — la o cît mai mică complexitate posibilă. Obiecția lui R. Gunzenhäuser față de această formulă este că însăși mărimile C și O sînt obținute în cazul operei literare în mod empiric și subiectiv (spre deosebire de artele plastice, în care aceste mărimi sînt riguros determinabile), și conchide că o măsură estetică unitară pentru toate artele este teoretic posibilă dar practic încă nu. După ce prezintă în detalii un exemplu de aplicare a formulei lui Birkhoff la analiza unei poezii, R. Gunzenhäuser transferă informația estetică a mărimii de ordine în măsura estetică a procesului de informație (în sens matematic) și dă relația $N = \frac{R}{H}$, în care măsura estetică calculabilă în biți este dată de raportul dintre redundanța subiectivă și informația statistică.

Max Bense în studiul *Principii atotcuprinzătoare pentru o estetică modernă* pune în discuție problema fundamentală a științei literaturii, problema constituirii unei teorii filozofice, științifice, despre literatură și a unei metodologii generale. Expunînd rolul și avantajele unei asemenea „estetici tehnologice", bazată pe toate cuceririle științei moderne, autorul cercetează istoricul esteticii de tip constatativ (inițiată de Galilei), spre deosebire de tipul interpretativ (ilustrat de Hegel). Schițînd cadrul unei asemenea estetici, M. Bense formulează condițiile minimale și maximale pentru ca un obiect să fie considerat estetic și apoi le nuanțează și le explicitează. În continuare trece la două probleme foarte actuale în teoria artei; problema raportului dintre matematică și artă, pe care îl explică și îl fundamentează logic și problema raportului artă-progres, susținînd ideea existenței progresului în artă; M. Bense definește progresul artistic ca progres în expresia materială și ideală a mesajului artistic.

Roman Iakobson în articolul *Poezia gramaticii și gramatica poeziei* se ocupă de problema determinării raportului între gramatică, înțeleasă ca ansamblul regulilor corecte de comunicare verbale, și gramatica limbajului poetic. Susținînd că există o legătură strînsă între ele, și evidențiind diferite aspecte și nuanțe ale acestei legături, autorul propune spre cercetare limitele presiunii schemei gramaticale asupra limbajului poetic; evidențierea mecanismului care face posibilă exprimarea unor mesaje artistice foarte diferite cu mijloace identice din punct de vedere gramatical.

Manfred Bierwisch în articolul *Poetică și lingvistică* prezintă o încercare de a utiliza noțiuni și cunoștințe lingvistice consacrate bunuri cîștigate pentru știință în constituirea unei poetici definită ca teorie a structurii textului literar. Trecînd în revistă avantajele și inconvenientele metodei tradiționale de interpretare eseistică a textului literar, precum și ale metodei statistice, autorul propune folosirea lor îmbinată sub egida unei concepții structuraliste. Autorul pornește de la afirmația că obiectul propriu-zis de cercetare al poeticii trebuie să fie „anumite regularități speciale ale textului literar" și nu textul literar ca atare; și ajunge la diferențierea unor regularități de structură gramaticală detaliate în elemente fonologice, sintactice și semantice care duc la constituirea efectului poetic tocmai prin devierea față de ele.

Manfred Bierwisch conchide că structurile poetice: rimă, vers, aliterație sînt structuri parazitare, posibile numai pe baza structurilor gramaticale primare" (p. 55) și cercetează legătura posibilă între o descriere a structurii poetice și gramatică. Autorul consideră că sarcina propriu-zisă a poeticii trebuie să fie „să reconstruiască competența înțelegerii maximale" (p. 60)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și sugerează următoarele elemente neapărat necesare acestei poetici : 1) o exactă caracterizare a tipurilor de reguli poetice și relația dintre ele, 2) O precizare a modurilor de descriere a structurilor poetice, 3) Un algoritm care să ordoneze univoc textele date pe baza unei corelații între criteriul nr. 1 și nr. 2.

Acestea sînt pe scurt cîteva dintre problemele cărții în discuție.

Într-o recenzie globală și scurtă ca cea de față nu se pot aminti toate articolele cărții, care însumează colaborări internaționale de prestigiu ; cu atît mai puțin e posibilă o analiză și o apreciere a modului în care fiecare autor pune și rezolvă problemele date. Rezultatele acestor cercetări de ani și decenii au arătat însă în mod peremptoriu numai un singur lucru deocamdată ; că științele umaniste (sociologia, psihologia, pedagogia, lingvistica, științele literaturii etc.) pot și trebuie să aplice cuceririle științelor exacte. Cercetătorii în științele literaturii sondează atît rezolvarea problemelor teoretice fundamentale (valoarea estetică), cît și probleme practice de detaliu (editare, cronologizare, atribuire descriere stilistică), cu noile metode. Este vizibil că deocamdată numai problemele practice au obținut rezultate sigure și utilizabile. Dar cercetările continuă în această direcție.

Rodica Stein

JEAN BRUN, *Le retour de Dionysos*

Întoarcerea lui Dionysos, sub acest titlu Jean Brun, profesor de filozofie la Facultatea de litere de la Universitatea din Dijon, ne oferă o panoramă semnificativă a problemelor care se pun omului secolului XX și care nu sînt *fundamental* diferite față de cele pe care le punea în discuție cu patos polemic și Platon. De fapt, tocmai această viziune filozofică a unui complex de idei permanente care definesc condiția omului în natură, în societate, față de el însuși, față de obiectele muncii sale, de la tehnică pînă la artă, astfel încît, schimbînd ce e de schimbat de la o epocă la alta, să avem senzația intelectuală reconfortantă că deținem ecuația rezumativă a istoriei. Iată interesul cărții. Certitudinea autorului că de la antici nu e nimic nou sub soare, deși ultimul secol al industriei, al tehnicii și al vitezei ar părea să contrazică chiar și mințile cele mai consecvente, este poate un produs al specializării sale (iată cîteva din lucrările sale anterioare : *Le stoïcisme*, 1958, *L'épicurisme*, 1958, *Platon et l'Académie*, 1960, *Socrate*, 1960, *Aristote et la Lycée*, 1961, *Héraclite, ou la Philosophie de l'Éternel Retour*, 1965, *Empédocle, ou le Philosophe de l'Amour et de la Haine*, 1966, *Les Présocratiques*, 1969). Dar, în același timp, această viziune a permanenței și circulației ideilor antice este rezultatul încercării de stringentă actualizare a acelor mituri esențiale formulate în antichitate și reformulate apoi ori de cîte ori omenirea simte nevoia redefinirii sale. Pentru aceasta din urmă și de altfel cea mai interesantă preocupare a autorului, ne stă mărturie o lucrare mai veche — *Les Conquêtes de l'homme et la Séparation ontologique*, 1961, cartea de față, *Le retour de Dionysos*.

Pornind de la mitul antic al lui Dionysos, Jean Brun trece la o inventariere completă a reîncarnărilor moderne ale lui Dionysos, astfel încît acesta devine o metaforă atotcuprinzătoare și definitorie a epocii contemporane, iar diferitele ei reacții, manifestări, experiențe într-un domeniu sau altul — știință, artă, viață socială — converg uluitor spre unitatea simbolică reprezentată de aceeași „reîntoarcere" a lui Dionysos. Iată cele cîteva direcții de manifestare a spiritului dionisiac : eros și cunoaștere ; patosul existențial de la căutarea insolitului la estetism patologic și de la ludism la teatrul cosmic ; convulsiile sociale, ideologice și politice ale Cruzimii și Dictaturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De-a lungul istoriei, mitul lui Dionysos este un adevărat continent subacvatic care se înalță din timp în timp deasupra apelor, afirmîndu-și o existență activă, cu efecte violente și memorabile, pentru ca apoi să se retragă din nou în adîncuri, fără ca să dispară însă vreodată. Și nici n-ar putea să dispară, pentru că *ideea de Dionysos*, care renaște mereu sub alte și alte forme noi, reprezintă eterna tentativă a omului de a se smulge de sine însuși și de a se încredința unei iluzii de orgiastică răpire prin spargerea oricăror limite și dimensiuni care îl definesc și îl mărginesc. Dar, idol al absolutei eliberări, zeul nu se dovedește a fi decît un drog înșelător al escapadei. După cum remarcă prof. J.Brun, la anumite momente terminus ale evoluției sale, omul în totalitatea atributelor și capacităților sale esențiale se simte față de el însuși ca un organ-obstacol, încercînd să-și prelungească imaginea despre sine prin extazele autocontemplării dionisiace.

Omenirea a făcut mereu apel la Dionysos în momentul dinamic al revelației Cunoașterii. Eros și cunoaștere, dorință și concept sînt mereu asociate în aventura dionisiacă a ludismului cosmic, așa cum se poate vedea din teoriile filozofice asemănătoare, dar apărute la mari intervale de timp: Platon, Aristotel, Hegel, Freud, Nietzsche. Acesta din urmă imaginează, într-o societate stigmatizată de „moartea lui Dumnezeu", un nou tip de aventură, care unește bucuria cu știința (vezi *Le gai savoir*), astfel încît cunoașterea este mijlocul de care se folosește viața „pentru a prelungi dansul terestru". Pentru că de fapt Dionysos inversează sensul vieții, al existenței, transformînd detașarea originară a individului într-o stare specială de extaz eliberator. De altfel, subliniază subtil autorul exegezei de față, cuvîntul *existence* începe cu prefixul *ex*, care posedă o dublă accepție. El poate indica o ieșire, o abandonare sau o pierdere și în același timp un salt în elan sau o izvorîre din adîncime. Dionysos transformă acest *ex* existențial într-un *ex* eliberator și, totodată, inversează plonjarea instinctuală, firească, a individului, în existență cu evaziunea în afara existenței, și asta înainte de a-l proiecta pe om în afara lui însuși și de a-i oferi experiența tuturor combinațiilor de dorință, aspirație și împlinire posibile și imposibile condiției sale umane. Beția dionisiacă tinde astfel să confere adepților săi puterea de a vagabonda în afara cadrului determinat de *aici* și *acum*. Starea de spasm și ondulație spre limitat permite voinței umane de a se adînci în voința universală și de a se contopi cu cosmosul. Să nu uităm că dorința lui Zarathoustra era „să danseze dincolo de toate cerurile", căci „cel care într-o zi va învăța oamenii să zboare, acela va deplasa toate hotarele limitative, iar pentru acela chiar hotarele vor zbura în aer" (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, 1937). De la Nietzsche încoace sensibilitatea și gîndirea modernă au acceptat dansul dionisiac ca o etapă a cuceririi verticalității și a viziunii sinoptice a zborului. Dansul și zborul, căruia i se asociază simbolismul *scării* ascensionale, temă de veche tradiție și vitalitate, unesc într-un agregat semnificativ teoriile platonice despre Eros și cunoaștere din *Banchetul* sau din *Phedru*, cu sugestii din literatura română. Autorul, pentru a exemplifica ideea elevației existențiale, simbolizată de coregrafia ludică a dansului și zborului, ne oferă într-o frumoasă traducere poemul lui Lucian Blaga *Vreau să dansez* din *Poemele luminii*, 1919. Cadrul discuției e plin de sugestii pentru noi ilustrări din Mihai Eminescu — visul ascensiunii în lună al sărmanului Dionis, sau Ion Barbu — dansul orbital pe verticală pentru cucerirea absolutului „în cămara Soarelui", și Tudor Arghezi — simbolul erotic al dansului — Tinca, Rada din *Flori de mucegai*.

Un alt capitol nu mai puțin seducător este cel consacrat lui Dionysos și orgiei tehnice. Evident, Jean Brun își găsește un teren fertil comentînd mitologia modernă născută la începutul secolului XX, și anume mașinismul, cu noua lui *religie-morală*, viteza, așa cum se vorbea în manifestele profetice ale lui Marinetti: „Morala creștină a descoperit viața interioară a omului, dar ea nu mai are astăzi nici o rațiune de a fi, pentru că e goală de Divin. Morala creștină a golit corpul uman de excesul de senzualitate. Ea a temperat instinctele și le-a echilibrat. Morala futuristă va salva omul de propria sa descompunere determinată de lentoare, amintire, analiză, repaus, obișnuință. Energia umană însuflată de viteză va domina Timpul și Spațiul". Apariția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mașinii, schimbarea ritmului de viață, impunerea unei noi viziuni a lucrurilor, determinată de omniprezența tehnicii și a rezultatelor ei, au marcat și în literatura noastră de avangardă (vezi constructivismul, integralismul, revista „Contimporanul") o sensibilitate artistică de adevărat nou tărîm.

Continuînd cu răbdare și ajutat de o întinsă informație filozofică, artistică, literară, tehnică, socială, psihologică, lingvistică și publicitară, Jean Brun inventariază o lungă suită a încarnărilor lui Dionysos, aducînd în discuție și evenimentele de ultimă oră — foamea patologică a societăților contemporane de consum care devoră cantități impresionante de „noutate", vînătoarea de insolit și misticismul social al grupurilor de Zazous, Beatniks, Provos, Hippies, Freebies, promiscuitatea paradisurilor artificiale obținute prin LSD, marijuana, spectacole psychedelice și muzică de jazz, nihilismul creator exprimat de antiroman, antiteatru, antipictură, antiartă.

Le retour de Dionysos rămîne o carte instructivă pentru perspectivele pe care le oferă, pentru cadrul minuțios de punere în discuție a unor probleme-cheie ale artei, sensibilității și mentalității omului contemporan, căruia i se face un examen momentan, o fișă biografică.

Adriana Milescu

LES ARTS ET LA VIE, PLACE ET RÔLE DES ARTS DANS LA SOCIÉTÉ, UNESCO, Paris, 1969

Les arts et la vie, impresionantul album editat recent de UNESCO, pune în discuție teoretic, prin cuvîntul unor personalități artistice de autoritate mondială și apoi prin suita de imagini instantanee și documentare din Europa, Asia, Africa, Orientul Mijlociu, raportul dintre arta și societatea contemporană. Intervențiile de specialitate sînt următoarele: Herbert Read, cunoscutul istoric și critic de artă englez — *Arta și societatea*, Kamaladevi Chatopadhyay, care, alături de Gandhi și Nehru, a militat pentru dezvoltarea tradiției artizanale din India — *Arta artizanală, expresie a marii tradiții populare*, Luigi Nervi, inginer arhitect italian, cunoscut prin activitatea sa — *Arhitectura și nevoile omului de astăzi*, poetul argentinian Basillo Uribe, fondatorul și directorul unui institut național de estetică industrială — *Aportul creației de forme industriale în estetica secolului XX*, Richard Buckminster Fuller, exemplul atît de rar al unui generalist într-un secol al științei, ambiționat de specializare, care-și expune ideile sale personale cu privire la arta în societatea actuală în comunicarea — *Artistul-savant-inventator*, André Maurois, binecunoscutul scriitor francez — *Literatura considerată ca mijloc de expresie*, William W. Melnitz, care a jucat un rol important în mișcarea teatrală berlineză a anilor 1920 — *Teatrul și funcția sa socială*, Grigori Kozintsev — *Cinematograful și timpul*, and last but not the least, Iehudi Menuhin, muzicianul, compozitorul și educatorul, care-și împarte multipla activitate între Europa și Statele Unite, încheie volumul atît de semnificativ cu — *Muzica și umanismul*.

Succesiv, din perspectiva istorică specifică a artelor plastice, arhitecturii, esteticii industriale, literaturii, teatrului, cinematografului și muzicii este evidențiat raportul fundamental de interdependență dintre artă și realitatea societății umane. Totodată se încearcă definirea, în termeni cît mai puțin vagi cu putință, a mutațiilor caracteristice intervenite în dezvoltarea artei și a sistemului social contemporan, mutații care determină, după opinia împărtășită de mai mulți oameni de știință — psihologi, sociologi, antropologi, filozofi, esteticieni —, o anumită criză a valorilor de creație artistică, dar și a acelora de consum artistic, de sensibilitate spontană și reacție personală. Pornindu-se de la premisa că arta este descoperire, aprofundare, mijloc de expresie, mărturie, mijloc de comunicare, interpretare, instrument de re-formare, îmbogățire, ordine și integrare, majoritatea specialiștilor recunosc deranjarea echilibrului de relații deter-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minante dintre artă și societate, ceea ce duce chiar la nevoia reformulării explicite, categorice, a acestui echilibru definitoriu pentru însăși existența originară a artei și a vieții omenești.

Deci, mai exact, se pune în discuție civilizarea contemporană, și anume, în ce măsură această civilizație marcată de avîntul transformării tehnice și științifice asigură condițiile necesare omului pentru a-și dezvolta capacitățile personale de invenție, fantezie, sensibilitate artistică. De pildă, Herbert Read consideră că societatea actuală, prin industrializarea excesivă, prin producția de serie care neagă însuși obiectul artistic—unic, produs de acel ego subiectiv al artistului—, a devenit nici mai mult nici mai puțin de cît „insensibilă" la artă. Constatînd că în arta mondială de astăzi nu se manifestă nicăieri un stil artistic care să izbucnească spontan din realitatea economică-socială pe care se constituie modul nostru de viață modernă, criticul englez se întreabă dacă există cumva o incompatibilitate între realitatea fundamentală a epocii noastre și producția spontană a operei de artă. El vorbește în continuare de „artiștii frustrați", citînd pe Burckhardt, „poate se află oriunde în lume astăzi oameni mari pentru lucruri care nu există". Trăsăturile civilizației tehnologice, care devin „indiscutabil defavorabile" artei sînt, după Herbert Read, fenomenul general de *alienare*, considerat ca un divorț progresiv între facultățile umane și un processus-ul natural, apoi progresul raționalismului științific care nu creează în același timp și un progres moral de aceeași anvergură (știința nu se substituie rolul simbolic al artei), în sfîrșit, valorile artistice care prin excelență sînt valori aristocratice (artistul nu exprimă opiniile comode primite de la colectivitate, el este *ein Rüttler*, cel care distruge ordinea stabilită). Ajungînd la ideea că natura însăși a societății contemporane de consum pune obstacole în calea exercitării funcțiilor proprii artei, criticul englez propune „reformarea" societății prin „l'education par l'art".

Astfel încît, în locul distracțiilor pasive, care produc un consumator automat, mecanizat, apatic, cu privirea palidă, inexpresivă, cu accese de violență și crimă, cu gusturi sadice și macabre, o nouă educație artistică să formeze „puterea creatoare a imaginației". La rîndul său, Iehudi Menuhin, după interesante considerații privind apropierea dintre muzică și structura intimă, biologică, fiziologică, subconștientă a ființei umane, revine și asupra subiectului care interesează cel mai mult — civilizația contemporană și arta — „Civilizația noastră este parcă închisă într-un cerc vicios, al cărui principiu motor este refuzul — refuz al momentului creator, refuz al creației însăși". S-ar părea că astăzi soarta artei, vitalitatea ei, e determinată de opoziția, fără rezolvare încă, dintre instinctul creator spontan, pe de o parte, și mașinism, mercantilism, pe de altă parte.

Poate fi îndreptățită reacția artiștilor și umaniștilor din societățile de consum împotriva unui vădit proces de degradare a valorilor umane, a sensibilității spontane, a pasiunii dezinteresate pentru artă și creația artistică. Dar această împotrivire ar fi cu totul neinteresantă dacă ar lua un aspect de panică, de criză fatală într-o epocă dominată de știință. E o falsă incompatibilitate între știință și artă, între structura economică și producția artistică. Diferitele arte cunosc o înflorire diferită în epoci diferite, iar semnalarea unui impas de noutate creatoare într-o artă sau alta (artele plastice, romanul, și nu în toate țările) nu trebuie generalizată (pentru arhitectură, muzică, film, balet). Și apoi criza creației este și ea aparentă (avangardismul teatral nu înseamnă și participarea în masă a spectatorilor). Criticii obișnuiesc să discute siguri pe ei faptele de istorie a artei. Dar această *terra ferma* a criticii dispare cînd se interpretează arta contemporană cu prejudecățile estetice anterioare. Revoluția științifică modernă pricinuiește urmări în artă, care cunoaște, începînd cu mișcările de avangardă—cu dadaismul în special—mutații seismice ale sensibilității de creație și receptare, ale opticii de integrare a artei în viața cotidiană. De ce să studiem arta contemporană cu normele pe care arta însăși și le-a dat într-o epocă de funcționalitate în cadrul unei colectivități restrînse—cetățile antice, orașele Renașterii, curtea regală, saloanele? De ce să nu recunoaștem că arta este astăzi din ce în ce mai mult o specialitate științifică, ea fiind foarte mult o artă a specialiștilor, a artiștilor și a criticilor care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îi urmăresc, nu a acelora care îi aşteaptă pasivi să se confrunte cu ei. Şi totuşi epoca modernă, care a desfiinţat bariera separatoare a spaţiului şi timpului, este o gigantică consumatoare de artă, prin literatură, cinematograf, muzică folclorică, dans, teatru. Niciodată arta n-a fost mai mult solicitată ca mijloc de expresie, de comunicare, de interpretare şi cunoaştere mondială cum este astăzi.

O statistică a traducerilor de literatură dintr-o limbă în alta, a comerţului de film şi teatru sau chiar o statistică a turiştilor care vizitează anual monumentele de artă ar fi revelatoare pentru epoca de astăzi, în care idealul goethean de artă şi literatură universală şi-a găsit cea mai deplină funcţionalitate. E adevărat însă că, pentru milioanele de conştiinţe consumatoare de artă, funcţia ei profundă de descoperire, de ordine şi integrare sincronică în societatea prezentă este pusă sub semnul întrebării. Aspectul exterior al lumii contemporane este haotic şi inestetic şi s-ar părea că până acum ştiinţa este cea care ne dă ultimul adevăr despre lume şi despre noi înşine într-o formă modelatoare foarte contemporană. Dar ea ne dă un adevăr cantitativ, care nu anulează şi nu substituie intuiţia descoperirii altor adevăruri şi formularea condiţiei umane faţă de lume şi societate. De aici încolo, de la nivelul acceptat, nu prin polemică şi opoziţie, al civilizaţiei actuale, educaţia estetică, prin tradiţia integratoare a artei universale, este chemată să redefinească relaţiile omului cu societatea deja elaborată în datele ei materiale. Nu e vorba de o criză a creaţiei artistice sau de o decădere a artei, ci de dificultatea intrinsecă a artei de a formula, de a elabora în ritmul rapid al schimbărilor tehnice şi sociale, imaginea sintetică a societăţii. Noutatea industrială şi ştiinţifică invadează conştiinţele, care iau însă act de totalitatea lor calitativă aposteriori, prin artă. Numai prin artă omul poate să se reconstituie şi să se restituie sie însuşi la un mod de existenţă sintetică şi intuitiv, deasupra aptitudinilor şi visurilor sale.

Adriana Mitescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OMAGIEREA LA UNIVERSITATEA DIN TÜBINGEN A LUI ION BARBU ŞI TUDOR VIANU

Din iniţiativa Universităţii din Tübingen, a Ambasadei noastre din Bonn, a Academiei Republicii Socialiste România şi a Universităţii din Bucureşti s-au desfăşurat la Tübingen, la 3 iulie, festivităţi în amintirea lui Ion Barbu şi Tudor Vianu care au studiat în vechiul oraş universitar german cu 5 decenii în urmă.

A prezidat prof. dr. med. *J. Peiffer*, rectorul Universităţii din Tübingen, care a rostit cuvîntul inaugural şi a participat la toate manifestările. A fost organizată — cu acest prilej — o sesiune ştiinţifică dedicată celor două personalităţi ale culturii româneşti, şedinţă prezidată de prof. dr. *E. Coseriu*, directorul Seminarului de romanistică al Universităţii din Tübingen şi care a prezentat cuvîntul introductiv. Au urmat apoi comunicările ample ale prof. dr. *Kurt Wais* de la Universitatea din Tübingen, comparatist de renume mondial, acad. *Al. Rosetti*, care a vorbit despre Ion Barbu, înfăţişînd prefaţa la ultima ediţie a poemului marelui scriitor şi prof. dr. doc. *Al. Dima*, directorul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, despre Tudor Vianu.

Au asistat soţia lui Ion Barbu, Gerda Barbilian, personalităţi ale filologiei şi istoriei literare, profesori ai Universităţii din Tübingen, lectori şi cercetători români. S-a dezvăluit apoi placa de omagiu, cu care prilej a vorbit rectorul Universităţii şi ambasadorul Republicii Socialiste România la Bonn, Iov. *Oancea*. A fost prezentată, de asemeni, o expoziţie de cărţi şi documente legate de viaţa şi opera celor doi scriitori.

Al. Dima

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 689, BUCUREŞTI, 1970

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate, pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ȘTREMPEL, Fl. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor românești**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA și ELENA PIRU, **Documente și manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROȘCA, **Influența lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoașterii și al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

*** **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volumul colectiv sub îngrijirea științifică a lui Ovidiu Papadima, **1968**, 499 p. 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici și lumea prin care a trecut**, 1968, 519 p., 38 lei.

*** **Istoria literaturii române**, vol. II. **De la Școala ardeleană la „Junimea"**, redactor responsabil : Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăștie. Text, facsimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNIK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal.** Ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

*** **Studii de literatură comparată**, Redactori responsabili : Al. Dima și M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREȚU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

*** **Documente și manuscrise literare**, vol. II. Alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

*** **Istoria literaturii române**, vol. I, ediția a II-a revăzută. **Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**. Redactor șef al Comitetului general de coordonare : G. Călinescu ; Redactor responsabil al Comitetului de redacție al volumului. Al. Rosetti, 1970, 25 × 17,50, 731 p., legat, anvelopă, 45 lei.

*** **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea lui I. C. Chițimia, 1970, 25 × 17,50, 363 p., broșat, 16 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 4, P. 517—690

43461

I. P. „Informația" — c. 5681

Lei 25.—

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro